Kirnbergers Leben und Werk

und seine Bedeutung

im Berliner Musikkreis um 1750

Inaugural - Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

von

Siegfried Borris - Zuckermann

aus Berlin.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. 7. 1933.

Tag der Promotion: 14. 10. 1933.

Dr. Hermann Eschenhagen, Kommandit-Gesellschaft, Ohlau in Schlesien.

96

Referenten: Prof. Dr. Schering

Prof. Dr. Schünemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint, erweitert durch einen Notenanhang, gleichzeitig im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

EINLEITUNG.

Ein wechselvolles Schicksal ist dem Namen und dem Werke Joh. Phil. Kirnbergers zuteil geworden. Während er von den bedeutendsten Zeitgenossen hochgeschätzt wurde und seine Ideen gesetzgeberische Kraft besaßen, sank sein Ruhm, als sich das Odium gegen die ehemals berühmte „Berliner Schule" wandte, zu deren repräsentativsten Vertretern er gehörte. Uebrig geblieben ist wenig mehr als das Zerrbild eines zanksüchtigen Pedanten, als der er in Musiklexika usw. ein Schattendasein fristet. Sehr zu Unrecht!

Mögen bei dem Zustandekommen dieser ungünstigen Meinung persönliche Ungeschicklichkeiten und Rauheiten im Charakter Kirnbergers eine Rolle gespielt haben, dessen Kritik geschätzt und gefürchtet war, so steht dem doch ein unvergleichlich bedeutsameres Plus an Leistungen gegenüber, deren Auswirkungen nicht nur jene gärende Uebergangszeit 1750—1780 als „klärend" und fördernd anerkannte, die vielmehr auch für die Folgezeit von mannigfacher grundlegender Bedeutung wurden. Schon dem flüchtigen Blick bietet sich eine Fülle beachtenswerter Tatsachen im Leben Kirnbergers: er war Schüler J. S. Bachs und später K. H. Grauns und Lehrer u. a. von J. A. P. Schulz; er stand im Dienste der Prinzessin Amalie von Preußen und war Schöpfer und Organisator der Amalienbibliothek; der Herausgeber von Haßlers Psalmen, Grauns Duetten, J. S. Bachs Chorälen; der Gründer eines Kreises, der im Gegensatz zur Zeitströmung die Kunst und Gestaltungsprinzipien der älteren deutschen Meister (vor allem Bachs und Händels) pflegte; schließlich wirkte Kirnberger auch als erfolgreicher Komponist, als Mitarbeiter an Sulzers „Theorie der schönen Künste" und als Verfasser theoretischer Schriften, die für die Kompositionslehre des frühen 19. Jahrhunderts grundlegend geworden sind.

Darf schon die Weite dieses Wirkungskreises unser volles Interesse beanspruchen, so erhält die Persönlichkeit Kirnbergers noch erhöhte Bedeutung, stellt man sie in den Zeitrahmen, in den Kampf um „alte" und „neue" Lehre, um den Wandel aller theoretischen Begriffe und des Kunstideals, der sich in jenen Jahrzehnten vollzog, und an dem gerade Kirnberger als der treuste Schüler Bachs und seiner „Lehrart in der Komposition" tätigen Anteil hatte.

So erscheint die Anlage der nachstehenden Arbeit gegeben: das Leben Kirnbergers und sein künstlerischer Entwicklungsgang führen uns zu einer Betrachtung der Probleme und Erscheinungen der „Uebergangszeit" um 1750; aus dieser Zeitverbundenheit wird die Bedeutung von Kirnbergers Schaffen als Komponist die richtige Perspektive erhalten. Die starke Tendenz zum Pädagogischen in Kirnbergers Werken nötigt uns, sein Hauptgebiet, die Theorie, und seine Lehre vom „reinen Satz" eingehend zu behandeln und dabei sein

Verhältnis zu Bachs „Lehrart in der Kompositon“ zu beleuchten. Die Rückschlüsse auf Bachs Lehrart zwingen uns zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung über Kontrapunkt- und Satzlehre (Kurth, Riemann). Kirnbergers Tätigkeit als Sammler, Forscher und Herausgeber alter Werke führt schließlich zu seiner wichtigsten Tätigkeit: als Lehrer und Mittelpunkt eines „Kreises“, dessen Auswirkungen nicht nur im Berliner Musikleben der folgenden Jahrzehnte nachweisbar sind, sondern bis nach Wien reichten. Als wichtigstes Zwischenglied in der Reihe der großen Lehrer zwischen Bach und Zelter erscheint uns Kirnberger, und es ist eine späte Dankesschuld, die wir abtragen, wenn wir diesen bedeutendsten deutschen Theoretiker und Lehrer aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von dem unwürdigen Odium befreien, das seine Verdienste um die deutsche Kunst verdunkelte.

Die Quellen für eine Darstellung von Johann Philipp Kirnbergers Leben sind nicht besonders reich. Biographisches finden wir bei Marpurg in den „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik" (I. 1754 S. 85), C. F. Cramer (Magazin der Musik II. S. 946) und vor allem in Gerbers „Historisch-Biographischem Lexicon" (Leipzig 1790—92). Daraus schöpfen von Ledebur („Tonkünstler-Lexicon Berlins" 1861), der auch ein Verzeichnis der meisten Werke Kirnbergers gibt, Ph. Spitta in der „Allgem. Deutschen Biographie" (1882 Bd. 16 unter „Kirnberger") und danach alle späteren Lexika, und zwar immer lückenhafter und sinnentstellender[1]). Einen glücklichen Fund veröffentlichte Max Seiffert in der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1889 (Bd. 5 S. 365 ff.): „Kirnbergers Stammbuch". Dazu kommen eine Anzahl Briefe an Forkel, Ph. E. Bach, an Verleger wie Breitkopf (36 Originalbriefe Kirnbergers und an 30 Copien von Antwortbriefen des Verlages ruhen im Archiv, Leipzig[2]) u. a.; sowie einige Stellen in Vorworten usw., die uns auf Zustände und Ereignisse in seinem Leben hinweisen, und verschiedene Bemerkungen von Zeitgenossen wie Marpurg, Burney, Schulz, Reichardt, Sulzer, Forkel, Zelter, die uns Aufschluß über sein Wesen, seine Arbeit und seine Stellung innerhalb seines Wirkungskreises geben.

Außerdem besteht eine in Mainz 1922 als Manuskript gedruckte „Geschichte der Familie Kirnberger", die mir der Zufall in die Hände spielte. Diese Darstellung, von Herrn Albert Kirnberger in 20 jähriger Nachforschung zusammengebacht, weist die Familie bis zurück ins 12. Jahrhundert nach und zeigt in der Hauptlinie eine bis in die Gegenwart hineinreichende geistig hochstehende Familie. Nur bringt sie in bezug auf unseren Joh. Philipp leider nichts Neues, da es sich bei ihm um eine etwa 1650 von der übrigen Linie getrennte und allmählich verarmte Nebenlinie handelt. Das dort abgedruckte Bild besitzt auch das Kupferstich-Kabinett der Preuß. Staatsbibliothek; das dieser Arbeit beigefügte Porträt ist nach einem Originalstich aus dem Familienbesitz hergestellt[3]).

Nach der Familienchronik findet sich im 12. Jahrhundert (vergl. Freiburger Archiv) die freie Bauernfamilie „Die Meiger" in Schweighausen im Breisgau, deren ältester nachweisbarer Ahnherr Cuno der Meiger, 1180—1250, Schultheiß von Kenzingen im Elztale ist. Sein Urenkel erhielt auf seine Bewerbung hin 1310 das Amt des Burgvogts auf der Burg Kirnberg, deren Ruinen noch heute oberhalb des Dorfes Bleichheim stehen, und wurde auf Grund eines Lehens 1331 „Meiger von Kirnberg". 1493 floh Claus, Meiger von Kirnberg, vor den anrückenden Bauernhorden in das Kinzigtal nach Haslach. Von dort kam ein Bruder des um 1635 in Haslach geborenen Samuel Kürnberger, der während des 30 jährigen Krieges wohl in Fürstendienst gestanden hat, mit dem Hofstaat der Fürstin Elisabeth-Eusebie nach Baden-Durlach und später nach Saalfeld in

Thüringen. Sein Enkel Matthias (1689—1779) ist dann der Vater unseres Johann Philipp, der ebenfalls in Saalfeld geboren wurde.

Nach den Haslacher Akten wurde Johann Philipp Kernberg (sic!) am 24. April 1721 in Saalfeld getauft. Als Paten werden genannt:

Hr. Joh. Heinr. Brenner, Oberstkammerdiener

Hr. Phil. Eyrich, fürstl. Trompeter

Hrn. Thomas Diaconi in Graba filia, Jgfr. Sabina.

Der Vater wird als der fürstliche Lakay Matthäus Kernberg erwähnt, während der Name der Mutter fehlt. Die Patenschaft von Kammerdienern und dem fürstlichen Trompeter läßt vermuten, daß der junge Johann Philipp nicht in begütertem Hause herangewachsen ist. Die Anfangsgründe der Musik soll der Knabe schon früh erlernt haben[4]).

Von seinen Geschwistern ist nur eine wahrscheinlich jüngere Schwester bekannt. In Seifferts Veröffentlichung von Kirnbergers „Stammbuch" heißt sie „Elisabeth" und soll mit dem Leibkoch der Prinzessin Amalia, Wegner, verheiratet gewesen sein. Ein Brief Kirnbergers an Breitkopf (vom 22. 5. 1778) gibt uns die Möglichkeit, dies richtig zu stellen; zugleich wirft er ein Licht auf die ärmlichen Familienverhältnisse.

> „Ueberbringerin dieses ist meine leibl. Schwester, eine Kochs Frau aus Sachsen Meininger Hof Küche (!), sie hat mir ihre Dochter zu meiner Haushaltungs (sic) hierher gebracht, und sich gegen mich sehr beklaget, dass sie in währen der Messe Zeit in Leipzig, woselbst sie einige Tage hat liegen bleiben müssen, viel Geld hätte ausgegeben. Dürfte ich Ew. Hochwohlg. gehorsamst bitten, meiner Schwester mit einem guten Rath an der Hand zu gehen, wie sie einigermassen wohlfeil in Leipzig auskommen könne, bis sich eine Gelegenheit entweder nach Schmalkalden oder gar nach Meiningen findet . . ."

Beigefügt ist folgender Zettel:

> „Nach Vorzeigung dieses, können Herr Breitkopf gegen Quittung von meiner Schwester, im Fall sie einige Rthl. mehr zur Reyse benötigt wäre, als sie von mir erhalten hat, vorschießen; ich werde es mit allem Dank Ihnen nach Leipzig überschicken."

Darauf quittierte die Schwester am 24. Mai den Empfang von „1 Louisd'or, sage 5 Reichs-Thaler" mit einer völlig ungebildeten Handschrift: Christina Dorothea Wegnerin. Zweifellos ist sie identisch mit der von Seiffert gemeinten Schwester. Die oben erwähnte „Dochter" mag die zweitälteste ihrer 3 Töchter, Elisabeth, gewesen sein, von der Seiffert berichtet, sie sei Oheims Liebling gewesen und hatte bei diesem auch Klavierunterricht. Er weckte in ihr die Liebe zu Bachscher Musik. Mit inniger Verehrung hing sie an ihrem Oheim und hat von seinen Klavierkompositionen handschriftlich eine eigene kleine Sammlung angefertigt. In ihrem Besitz war auch das von Seiffert veröffentlichte „Stammbuch" J. Ph. Kirnbergers.

Ueber die Schulbildung des Knaben finden wir widersprechende Angaben. Der Knabe war mit einem ungewöhnlich aufnahmefähigen Gedächtnis begabt, sodaß er sich bald vor seinen älteren Mitschülern auszeichnete. Allerdings bezog sich diese Fähigkeit sehr einseitig auf die Menge und Schnelligkeit der Auffassung, nicht aber auf die Dauer des Behaltens. So ist

später von dem in der Schule Erlernten wenig übrig geblieben, was sich in seinen Briefen meist wie eine völlige literarische Hilflosigkeit ausnimmt, ja oft geradezu „ungebildet" scheint. Dazu kam, daß ihn schon früh die Musik fast ausschließlich interessierte. Wir müssen also hier eine ganz einseitige Begabung für das Musikalische und auf diesem Gebiet eine ungewöhnliche Geschicklichkeit und Einsicht bis in die kompliziertesten Probleme des Theoretischen feststellen, der ein auffälliges Versagen selbst in den einfachsten außermusikalischen Dingen gegenübersteht. Es erscheint deshalb verfehlt, wenn z. B. Bellermann in seiner Einleitung zur Veröffentlichung von Kirnbergers Briefen an Forkel von einem „nur untergeordneten Schulunterricht" zu Gotha (?) spricht[5]). Abgesehen von der Verwechslung Coburgs mit Gotha mag hierfür eine Stelle aus dem zweiten Brief als Unterlage gedient haben:

„. . . denn beim Sprechen, wenn man einen nur verfehrt (versteht?) übersieht man viele Fehler im Vortrage oder Ordnung der Gedanken, welche auf dem Papier höchst eckelhaft sind. Ohne mein Erinnern darf ich Ihnen sagen, daß ich in der Coburger Schule wenig abgekricht habe, und in der Ermangelung dessen, um mich schadlos zu halten, viel Mühe gehabt habe, gute Noten zu schreiben. Sie als Landsmann und redlicher Mann werden also wegen meiner elenden Schreibart gütigst Nachsicht gegen mir (sic!) haben, und nur auf die Sache sehen, welche ich Ihnen sagen mögte."

Und ähnlich äußert sich ein Kirnbergerschüler, Prof. Eberhard, Kirnberger sei „nie aus einem untergeordneten Kreise herausgekommen, dessen Ton und Manieren ihm bis zum Ende seines Lebens anhingen. Daher behielt er stets eine gewisse Steifheit und Schüchternheit als untilgbare Spuren seiner niedrigen Erziehung, die mit dem sehr lebendigen Gefühle seines Künstlerwertes in gewissen Lagen einen sonderbaren, und nicht selten interessanten Kontrast machten."[6]).

Demgegenüber steht aber die Tatsache, daß Kirnberger in Coburg die Lateinschule besucht hat und später sogar vom 16. Oktober (a die Galli) 1738 bis 23. April (usque in diem Georgii) 1739 an der Leipziger Universität unter dem Rektorat von Georg Friedrich Richter immatrikuliert war[7]). Auch seine Kompositionen einer Horazischen und Pindarschen Ode, deren erstere in Ph. E. Bachs „Musikal. Vielerley" (1770) gedruckt ist, und die beide als Nr. 18 und Nr. 22 in den „Oden mit Melodien" (Danzig 1773) erschienen, setzen doch zum mindesten ein Interesse und Verständnis für lateinische und griechische Dichtung voraus.

Hier ist offenbar in der oben angeführten Veranlagung der tiefere Grund für die später so stark mißverstandene Entwicklung der Persönlichkeit Kirnbergers zu suchen, denn nur das Gefühl eines Mangels an erlerntem Bildungsgut machte ihn unsicher und verschlossen, sogar mißtrauisch und bissig, nicht aber boshafte und hinterhältige Charakterveranlagung, die man ihm später anzuhängen suchte. Sagt er doch von sich selbst:

„Nachdem ich mich ganz der Musik widmete, so verdrängten die Noten alles, was ich in Schulen erlernet hatte, und ich also sehr leicht bei gelehrten Leuten in Verdacht kommen mußte, als hätte ich in meinem Leben weder ein Grammatic (!) oder, was noch schlimmer ist, einen Catechismum, Gesangbuch oder Bibel gesehen, da ich doch in meinem 12. Jahre alle Psalmen,

namentlich viele biblische Sprüche alten und neuen Testaments und sogar alle Evangelien auswendig wie aus einem Buche hersagen konnte."[8])

Bedenkt man, daß obiger Brief an Forkel 1779, nach einem Leben voller Enttäuschungen und Zurücksetzungen gerade hinter ausdruckssichere, gewandtere Musiker geschrieben ist, noch dazu an eine geistig hochstehende Persönlichkeit, so mag diese Bescheidenheit als Frucht mancher bitteren Erfahrung anzusehen sein, die ihm seine ungeschickte Ausdrucksart oft genug verursacht hatte.

Daß er in seinem Fach trotzdem ein klar denkender Kopf gewesen ist, der zeitlebens eifrig und gründlich studierte, beweist die hohe Achtung, die ihm bedeutende Männer wie Ph. E. Bach, Sulzer, Forkel, Burney, Gerber, Cramer, Reichardt, Schulz u. a. stets gezollt haben. Tatsächlich verraten alle theoretischen Arbeiten Kirnbergers einen aufgeweckten Kopf, der im Gedankenaufbau wie in der leicht faßlichen Methodik jeden Leser zu interessieren versteht, — während er sofort schroff und ungeschickt wirkt, sobald es sich um persönliche Aeußerungen und Polemiken handelt.

Hier sind Gegensätzlichkeiten im Charakter und in der Persönlichkeit Kirnbergers offenbar, die tiefer liegen, als daß sie eine bloße Frage nach einer guten oder „untergeordneten" Schulbildung beantworten könnte. Der künstlerische Entwicklungsgang Kirnbergers wird uns dem Verständnis für die widerstrebenden Züge in seinem Persönlichkeitsbilde näher bringen. —

Die ersten Gründe der Musik auf dem Klavier und der Violine lernte der Knabe schon in seiner Vaterstadt, und er muß wohl lebhaftes Interesse und auch frühe Begabung gezeigt haben, sonst hätten sich die nicht gerade begüterten Eltern schwerlich entschlossen, den Jungen bei dem berühmten Organisten Kellner in Gräfenroda, („3 Meilen von Gotha") im Klavierspiel Unterricht nehmen zu lassen.

In Joh. Peter Kellner (1705—1772), dessen Selbstbiographie in Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen I" abgedruckt ist, hatte der junge Kirnberger einen gediegenen, mit allen Techniken und Stilarten seiner Zeit vertrauten Lehrer. Wir besitzen von ihm neben figurierten Chorälen, Orgeltrios, einen ganzen Jahrgang Kantaten, auch Präludien, Fugen und Tanzstücke für Klavier, davon 6 „Partien" als „Certamen musicum" gedruckt, sowie Suiten in französischem Stil, die Zeugnis für eine reiche organistische Tätigkeit nach dem Vorbild seines Meisters J. S. Bachs ablegen, zu dessen weiterem Schülerkreis man ihn rechnen muß. Er hat sich dessen stets gerühmt.

> ‚Ich hatte sehr viel von einem großen Meister der Musik ehemals, theils gesehen, theils gehöret. Ich fand einen ausnehmenden Gefallen an dessen Arbeit. Ich meine den nunmehro sel. Herrn Capellmeister Bach in Leipzig. Mich verlangte nach der Bekanntschaft dieses vortrefflichen Mannes. Ich wurde auch so glücklich, dieselbe zu genießen".

Er hat auch Händel persönlich kennen gelernt. Seines Meisters „Vorschriften und Grundsätze zum 4 stimmigen Spielen des Generalbasses" hatte er niedergeschrieben; eine Kopie mit seiner Schrift trägt die Jahreszahl 1738[9]). Eine Reihe Abschriften Bachscher Kompositionen von seiner Hand enthält die Amalienbibliothek.

Es ist für die musikalische Entwicklung Kirnbergers von grundlegender Bedeutung gewesen, daß er schon vom ersten Unterricht an in der Methode und Lehrweise Joh. Seb. Bachs aufwuchs, dessen Einfluß damals in seiner reichsten und reifsten Wirkungszeit in Mitteldeutschland (Sachsen und Thüringen) unbestritten anerkannt und beherrschend war. Bei Heinrich Nicolaus Gerber (1702—1775)[10]), dem Vater des Lexicographen, der von 1724—1727 in Leipzig neben seinem juristischen Studium, ein eifriger Schüler Bachs war, und seit 1731 in Sondershausen als Hoforganist wirkte, ist Kirnberger dann ganz in das Studium Bachscher Fugen und der allgemeinen Kompositionslehre eingeführt worden. Ueber diese Ausbildungsjahre schreibt Gerber (a.a.O.):

> Kirnberger „gieng hierauf im Jahre 1738 nach Sondershausen und setzte daselbst nicht allein die Violine unter der Anweisung des dasigen Cammermusicus Meil fort, sondern suchte auch überhaupt seinen Geschmack sowohl durch fleißiges Anhören der damaligen daselbst stehenden vortrefflichen Fürstl. Kapelle zu bilden, als auch insbesondere durch den öfteren Umgang mit dem dasigen Hoforganisten Gerber, sich dessen Art, die Orgel zu spielen, zu eigen zu machen. Insbesondere spielte er fleißig desselben variierte Choräle, machte verschiedene Versuche nach dieser Art, und legte sie demselben zur Beurtheilung vor.
>
> Das, was er nach und nach durch den Umgang mit diesem würdigen Schüler von Bach, von dieses letzteren Lehrart und großer Kunst gehört hatte, brachte ihn zu dem Endschluße, gleichfalls nach Leipzig zu gehen."

Vom 16. Oktober 1738 bis 23. April 1739 war er an der Leipziger Universität immatrikuliert. Die kurze Dauer scheint darauf hinzuweisen, daß es tatsächlich die Musik war, die ihn nach Leipzig zog. Mit einer Empfehlung Gerbers gelang es dem eifrigen, etwas hitzköpfigen Jüngling, als Schüler in den Kreis des verehrten Meisters aufgenommen zu werden. Er genoß J. S. Bachs Unterricht (1739—1741) sowohl im Klavierspiel als auch in der Komposition.

> „Er war einer der merkwürdigsten unter Bachs Schülern, voll des nützlichsten Kunsteifers und wahren hohen Kunstsinnes. Außer der Entwicklung der Bachschen Lehrart in der Composition, hat ihm die musikalische Welt auch das erste und einzige haltbare System der Harmonie zu danken, welches er aus seines Lehrers praktischen Werken abstrahiert hat." (Forkel).

Der Hinweis auf die „Bach'sche Lehrart in der Composition", und ihre Fortbildung durch Kirnberger nötigt uns, die Unterrichtsmethoden jener Zeit nach ihrem gesamten Aufbau (Voraussetzung, Zielsetzung und Mittel) ausführlich darzustellen. Diese bisher wenig berücksichtigte Frage ist nicht nur für das Verständnis der Kirnbergerschen Lehren wesentlich, sondern führt uns sofort auf die Kernfragen der damaligen Musikanschauung, auf die sich wandelnden Begriffe der Harmonie, der Melodie, des Kontrapunkts und des Satzes, deren Verschiedenheiten sich naturgemäß nirgendwo so scharf ausprägen mußten als im Unterricht und seinem Aufbau. Die Gegensätzlichkeit besteht in doppelter Hinsicht: 1) gegenüber der seit dem 19. Jahrhundert bis heute üblichen Struktur des Musikunterrichts überhaupt und 2) innerhalb der damaligen Lehrarten, verkörpert durch die „Bach'sche" und die „Fux'sche" Methode.

Die allgemeine Voraussetzung für ein Verständnis der Unterrichtsmethodik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, daß man sich von dem seit etwa 1800 bis in die heutige Zeit gebräuchlichen Begriff der „Theorie" als einem von dem „Hauptfach-Unterricht" gesonderten „Nebenfach" freimachen muß. Der tiefere Grund für den Unterschied liegt in der ganz verschiedenen Zielsetzung des damaligen Unterrichts gegenüber dem heutigen. Das Ziel jedes Unterrichts jener Zeit war nicht die technisch-virtuose Beherrschung einmalig festgelegter Kompositionen, also reine „Reproduktion", sondern eine durch Geschmack und Geist sich auszeichnende mitschöpferische Tätigkeit, in der die Persönlichkeit des Spielers mit seiner Improvisation „wesentlichen" Anteil am Stück hatte, das in seiner „Gestalt" also in bestimmten Grenzen „variabel" sein konnte[11]). Hierfür sind Händels Orgelkonzerte mustergültige Beispiele, weil in ihnen manche Solo-Abschnitte nur skizziert sind und vom Spieler frei auszuführen waren[12]).

Dementsprechend mußte in einem solchen Unterricht schon von Anfang an die Improvisation und eine auf gründlicher theoretischer Kenntnis fußende Geschmacksbildung die hervorragendste Stelle einnehmen. Das bestätigen die Werke von Quantz, Ph. E. Bach, Marpurg, L. Mozart und Kirnberger. Zugleich zeigen sie, daß die enge Zusammengehörigkeit der instrumentalen Technik mit der Theorie nicht nur in eine „Anweisung über die wahre Art das Klavier zu spielen" gehörte, sondern auch in der „Anweisung die Flöte traversière zu spielen" oder einer „gründlichen Violinschule" zu finden ist.

Vom methodischen Standpunkt gesehen bedeutet das eine weit engere „Verflechtung" der „Lehrgebiete" im Musikunterricht (Theorie, Improvisation, Technik), als es bis in die neue Zeit hinein üblich war, während wir uns in der jüngsten Pädagogik jener alten einheitlichen „Musiklehre" merklich nähern.

Der angedeuteten Zielsetzung im Unterricht entspricht als eine selbstverständliche Folgerung, daß auch die Musik zu jener Zeit nicht allein ästhetischen Bedürfnissen genügen sollte, sondern daß sie neben den Resten ihrer alten ethisch-religiösen Grundbestimmung auch der neueren Forderung nach einer Verknüpfung des Angenehmen mit dem Nützlichen, des Ergötzens mit dem Belehren weitgehend Rechnung getragen hat. Wir wissen aus J. S. Bachs eigenen Hinweisen, daß sowohl seine Inventionen wie auch seine Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" neben ihren rein musikalischen Werten auch theoretisch-erzieherische enthielten, sie sollten beim Schüler die Technik des cantablen Spiels fördern und zugleich die eigene Erfindung und das Verständnis für den „Satz" bereichern. Das „Zweckhafte" liegt also schon der damaligen Komposition zugrunde.

In Bachs persönlichem Unterricht, über den wir ja vielfaches Zeugnis von Zeitgenossen haben, verbanden sich diese Faktoren zu einer markanten Methode, die, wie man hervorheben muß, schon von den jüngeren Zeitgenossen als eine besondere, herausragende empfunden wurde. Den schönsten Bericht über den Unterricht bei J. S. Bach verdanken wir Ernst Ludwig Gerber (1746—1819), der ihn nach den Worten seines Vaters aufschrieb[13]).

„In der ersten Stunde legte er ihm seine Inventionen vor. Nachdem er

diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudiert hatte, folgten eine Reihe Suiten, und dann das Temper. Klavier usw."

In diesen Stücken haben wir gewissermaßen das propädeutische Stadium, die mit dem „Praktischen" beginnende „Einführung" zu sehen, die erst eine allgemeine Anregung für das Spiel, für Technik, Erfindung, Verzierung usw. erreichen will. Daneben hat der methodische Doppelweg, der ja in der Regel in Klavierspiel und Komposition zugleich einführte, von Anfang an ein gemeinsames Arbeitsgebiet: den Generalbaß[14]).

„. . . unser Zweck geht vornehmlich auch dahin, daß ein Klavierschüler durch Erlernung des Generalbasses . . . soll in den Stand kommen, etwas gutes und fundamentales extempore zu spielen und folglich zu Pappier zu bringen, mithin alle Grundsätze der musicalischen Composition verstehen und einen guten Grund in derselben soll legen lernen."

sagt A. Sorge in seinem „Vorgemach der musikalischen Composition" (1745—1747 S. 7), durch welche „ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntnis aller in der Composition und Clavier vorkommenden Grundsätze und wie mit denenselben Natur-Gehör-und-Kunstmäßig umzugehen" erlernen könne. Denn der „Maestro al Cembalo" hatte die Aufgabe, das Orchester zusammenzuhalten, Takt, Dynamik usw. anzugeben, kurz die Funktion des Kapellmeisters zu erfüllen. Der Continuo war in der Regel die Direktionsstimme und „zur Begleitung und genaueren Verbindung aller Instrumente und Stimmen unentbehrlich". Dafür war natürlich eine genaue Uebersicht über das Werk und seine Anlage, kurz eine gründliche theoretische Kenntnis, notwendig. So hebt noch Quantz (XVII,I § 16) durch Fettdruck hervor:

„den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey".

Und Ph. E. Bach meint:

„Man kann ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen."

Dieser von Mattheson, Ph. E. Bach, Forkel, Kirnberger u. a. betonten Forderung, die Direktion müsse vom Flügel ausgehen, tritt erst allmählich die Bedeutung des „Anführens" der Violinen, als „Konzertmeister" gegenüber. Ueber diese um 1750 charakteristische „Doppeldirektion im 18. Jahrhundert" berichtet Schünemann ausführlich in seiner „Geschichte des Dirigierens"[15]). Erst als (unter Reichardt) das Klavier aus dem Orchester verbannt war, und damit der letzte Rest der Generalbaß-Praxis schwand, übernahm der Konzertmeister jene Doppelfunktion, die früher der Cembalist hatte[16]).

Aber nicht nur für eine solche leitende Tätigkeit in „concertierender" Musik war eine gründliche Kenntnis des Generalbasses erforderlich. Schon ein Hinweis z. B. auf Telemanns „Singe-Spiel- und Generalbass-Uebungen" mag genügen, um zu zeigen, wie selbstverständlich auch für den anspruchslosen Liebhaber der Musik damals eine gewisse Beherrschung des Generalbasses war. Bachs kurze Anweisungen („Einige höchst nöthige Regeln vom General-Baß"), die dem Notenbüchlein der Anna Magdalena (1725) beigegeben sind, zeigen ebenso diese enge methodische Verknüpfung im Unterricht. Aus der Generalbaß-Praxis gewann also sowohl das Klavierspiel eins seiner vornehmsten

Ziele, das freie geschmackvolle Akkompagnement bis zur kunstvollen Begleitung kleiner Fugensätze, als auch die Kompositionslehre die Grundlagen aller theoretischen Kenntnisse in der Beherrschung des Harmonischen, der Improvisation und der Stilistik. Wie groß der Unterschied zwischen der damaligen und heutigen Kompositionslehre schon hinsichtlich ihrer Voraussetzungen ist, liegt auf der Hand.

Fragt man, worin das „Besondere" in Bachs Lehrart in der Komposition bestanden hat, so findet man bei Kirnberger wie bei Ph. E. Bach[17]) und Forkel[18]) stets die gleiche Antwort: Bachs Lehrweg sei sofort auf das Praktische gerichtet gewesen und darin abweichend von der Art der cantus firmus-Methodik mit ihren „steiffen Gattungen" der Kontrapunkte. Dieser zweite Punkt wird von ihnen oft und nachdrücklich unterstrichen. Bach sei (im Gegensatz zu Fux) von dem (vorauszusetzenden) Generalbaß sofort zum vierstimmigen Satz im Kontrapunkt-Unterricht gegangen und habe den figurierten Choral als das geeignetste Objekt für die Uebung der guten Stimmführung genommen.

In der Tat besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen diesem Wege und dem Fux'schen in dessen „Gradus ad parnassum" (1725) und zwar in der Lehrmethode. Am Beispiel des figurierten Chorals läßt sich so gut wie sonst nirgends das ganze System, wie Bach es im Unterricht verwendete, ableiten und zugleich mit dem Fux'schen vergleichen. Die Melodie ist in beiden Fällen gegeben; bei Bach hat ihre „Begleitung" schon einen harmonisch (besonders durch Kadenzierung) ziemlich genau vorgezeichneten Weg. Ist nun der Baß als Repräsentant der übrigen Stimmen zu „finden", so bildet offensichtlich hierbei das Zwingende des Harmonischen den Grundunterschied zur reinen „Kontrapunktierung" eines c. f., deren Prinzip ja, wie Fux es beweist, folgerichtig von den Kirchentonarten und dem Satz des 16. Jahrhunderts ausgehen muß, d. h. mit ausschließlicher Anerkennung von Konsonanz- und Dissonanzgesetzen, auf Grund der sogen. „Intervall-Verträglichkeit".

Eine zur Gegenüberstellung geeignete ausführliche Darstellung und Kritik der Fux'schen Lehre findet sich in Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (S. 103 ff.). Aus dieser erhellt besonders die verhängnisvolle Zwitterstellung des Werks, dessen Prinzip sich auf den Kirchentonarten (mit prinzipiell linearer Tonalität) und dem mißverstandenen „punctus contra punctum" aufbaut, und dadurch der Entfaltung der „inneren melodischen Energie" hinderlich ist. Denn schon der „Cantus firmus" ist keine festgelegte Melodie mehr sondern „in einzelne Töne zersetzt, während die übrigen Stimmen aus einzelnen Tönen zusammengesetzt sind". Bekanntlich fußt das ganze Werk Kurths auf der Hypothese von Bachs „aus intuitivem polyphonen Grundempfinden geschöpfter Linientechnik". Die „kinetische Energie" der Linie und ihre Verflechtung sei das Primäre, aus dem das harmonische Element ergebnismäßig entstehe. Diese höchst wertvolle Idee ist für die moderne von der einstimmigen Linie ausgehende konstruktive Kompositionstechnik (etwa Hindemith) vorbildlich entwickelt; ob sie sich aber historisch (wie K. es vergeblich versucht) verteidigen läßt, ist sehr zweifelhaft. Denn Bach müßte konsequenterweise, wie Kurth es

fordert, bei der einstimmigen Linie selbst im Unterricht begonnen haben. Tatsächlich ist Bach jedoch im Kontrapunkt-Unterricht vom vierstimmigen Satz ausgegangen und hat aus dem Generalbaß das harmonische Element als Grundlage für den Unterricht gezogen. Der Weg hat also folgende Etappen: Ausgangspunkt ist die vierstimmige Akkordharmonik, erstes Ziel: generalbaßmäßige Zweistimmigkeit mit der Berücksichtigung harmonischer Abläufe durch die Repräsentation des melodischen Basses; danach werden die beiden Melodiezüge der Zweistimmigkeit strenger „gebunden", auf einander bezogen, imitierend, canonartig, fugiert. Von der „freien" zur „strengen" Nachahmung, von dem planen Choral zum figurierten und concertanten, — das finden wir später bei Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes" systematisch aufgebaut. Es ist der Weg polyphoner Durchdringung der Stimmen bis zur Linearität. In welcher virtuosen Weise Bachs intuitives polyphones Grundempfinden selbst reine Akkordharmonik wie den Generalbaß mit dem melodisch-gestaltenden Element schon improvisatorisch zu durchdringen vermochte, beweist u. a. ein Zeugnis Daube's[19]), das uns zugleich einen Hinweis auf das Ziel gibt, das Bach bei seinen Schülern erstrebt haben mag.

> „Sein (J. S. Bachs) Accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodann auch dem Basse ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen".

Also scheint es geeigneter, das Harmonische als das „Material" zu werten, das durch das Melodische erformt, gestaltet, lebendig wird. Jedoch ist hier nicht der Platz, diesem Widerspruch weiter nachzugehen. In jedem Falle bleibt, zu diesem Resultat kommt auch Kurth, die Gegensätzlichkeit zwischen den beiden Lehrmethoden bestehen.

Es wäre der Standpunkt des 19. Jahrhunderts, wollte man diesen methodischen Gegensatz dadurch wegdeuten, daß man annimmt, der „Gradus" bedeute das Letzte, was man im „altklassischen" Stil damals lernen konnte, und das habe Bach mit seinen Schülern zunächst garnicht bezweckt. Erst das 19. Jahrhundert hat dies Unikum fertiggebracht, die „Kontrapunktlehre" als eine „höhere Theorie", wie eine nur für die „pueri oblati" zugängliche Wissenschaft über einer niedrigeren „Harmonielehre" schweben zu lassen. Daß diese Anschauung noch allgemein verbreitet ist, beweisen selbst die Lehrpläne an den Musikhochschulen . . . Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist eine solche Trennung undenkbar. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts macht sich mit dem endgültigen Siege des „galanten Stils" oder der „freyen Schreibart gegenüber der alten gebundenen", mit dem Siege der Melodie über die „Harmonie" (Rousseau-Rameau) die Unterscheidung zwischen einer einfacheren „Akkordlehre", etwa Daubes „Generalbaß in 3 Akkorden", und der komplizierteren „Satzlehre', Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" bemerkbar. Zugleich vollzieht sich eine völlige Durchdringung der gesamten Theorie mit der harmonischen Anschauung, sodaß „Harmonie" und „Satz" allmählich gleichgesetzt werden. Gerade dieser Wandel der alten Begriffe, der Versuch, die

„alte Lehre" den neuen Formen und Inhalten anzupassen, macht diese Zeit um 1750 so hochinteressant und verleiht Kirnbergers Stellung darin eine besondere Bedeutung.

Hat man in Bachs Zeit seinen methodischen Unterschied sicher noch nicht scharf empfunden, so beruhte er doch auf grundsätzlichen Anschauungsunterschieden. Bringt man die Frage auf eine kurze Formel, so erhält man das Kernproblem der Methodik der Theorie, das schon seit der Wende des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein umstritten ist: soll die Theorie mit dem zwei- oder mit dem vierstimmigen Satz beginnen?

In dieser methodischen Grundfrage entscheidet sich Fux für den 2-stimmigen Satz, Bach für den 4-stimmigen Satz als der Grundlage des Unterrichts, indem er vom Generalbaß und der Choralharmonisation ausgeht und über die Figuration und Nachahmung das Melodische, die Gesetze des Kontrapunkts erarbeitet. Mit Recht darf man hierin einen Ausdruck seiner ganzen musikalischen Gesinnung erblicken, die in traditionsbewußter mittel- und norddeutschen Organistenkultur erwachsen war. In ihr ist der Choral lebendiges Gut, selbstverständliche Voraussetzung, die musikalische Substanz, die allem Schaffen zugrunde liegt. Die Betonung des „Gehörsmäßigen" als entscheidender Instanz bei Zweifelsfragen (schon bei Mattheson; vgl. auch Spittas Bemerkung über Bachs „Freiheiten im Satz") und die alte Generalbaß-Praxis, — alles das zeigt einen gesunden „Handwerksgeist". Dieser festgefügten Welt entspricht auch Bachs patriarchalische Lehrweise: aus der Praxis lernt man das Handwerk; durch allmähliche Verfeinerung und Vertiefung der „Regeln aus der Praxis" führt der Weg zur Steigerung in der Beherrschung der „Mittel", — es ist der alte Weg vom Handwerk zur Meisterschaft, für jeden offen und erlernbar; es gibt nur „Grade des Könnens".

Dabei spielt das persönliche Verhältnis des Meisters zum Schüler eine besonders große Rolle. Charakteristisch dafür ist die Schlußbemerkung zu den Regeln für Anna Magdalena (1725): „die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen".

In der allmählichen Steigerung der „Mittel", in dem so oft bei Bach gerühmten Vorwärtsgehen vom Leichtesten zum Schwersten, müssen wir das „Besondere" der Bachschen Methode sehen, (vgl. hierzu auch Spitta's Darstellung „Bach II 597 ff.). Die von J. P. Kellner erhaltene Abschrift der „ . . Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigenspielen des General-Baß oder Accompagnement / für / seine Scholaren in der Music / 1738" enthält dementsprechend einen „Kurtzen Unterricht" für Anfänger und diese ganze Materie breit fundiert („Gründlicher Unterricht") mit Etymologie, Definition usw. für die Fortgeschrittenen.

Diese große Generalbaß-Anweisung ist schon als Bestätigung für Bachs Lehrart von besonderer Wichtigkeit. Außerdem bietet sie uns eine doppelte Vergleichsmöglichkeit: für das spätere Werk Kirnbergers und für das frühere Werk Niedt's, dessen 1700 in Hamburg erschienener „Handleitung" sie größtenteils entspricht. Bach hat sich mit großem Geschick auf das Notwendigste beschränkt und durch Hinzufügungen wichtige Punkte hervor-

gehoben. Eine Parallele zwischen der Vorlage und Bachs Umgestaltung ist überaus lehrreich. Dieses Werk Niedt's, dessen Bedeutung H. Riemann (in seiner „Geschichte der Musiktheorie im IX bis XIX Jahrhundert") völlig entgangen zu sein scheint, da er es nicht einmal erwähnt, ist trotz seiner zeitgemäßen Weitläufigkeit voller Anregungen und zeigt die soeben dargestellte Grundanschauung, die offensichtlich für den n o r d = deutschen Ideenkreis in der Musik charakteristisch ist, mit aller Deutlichkeit. Vom Generalbaß, dessen „Finis oder End = Ursache" (wie die aller Musik) „nichts als nur Gottes=Ehre und Recreation des Gemüthes" sei (Cap. II, ebenso bei Bach), heißt es in Cap. V:

„Die Trias harmonica hat eigentlich seinen Usum in der Komposition, weil aber der General=Baß ein Anfang zum Komponieren ist / ja würklich wegen Zusammenstimmung der Con- und Dissonantien eine Composition mag genennet werden / welche derjenige machet / so den Gen.=Baß schlägt / so soll auch hievon dieses Ohrts meldung geschehen. Ich bin versichert / wenn ein Lehr-begieriger sich dieses wol einbildet / er schon ein g r o ß T h e i l der g a n t z e n K u n s t begriffen habe".

Von diesem Gesichtspunkt aus wird man auch Niedts Einstellung verstehen: „C o n t r a p u n k t ist das B u c h s t a b i e r e n" (Handleitung III. Teil S. 23, von Mattheson 1717 herausgegeben). Bachs Lehrart zieht daraus die Konsequenzen; und nun vergleiche man, wie bei Bach dieselbe Stelle klingt, deren kleine Aenderungen besonders aufschlußreich sind:

„Die Trias Harmonica hat eigentlich ihren usum in der Composition, weil e b e n der General=Baß ein Anfang ist zum componieren ja würklich wegen Zusammen Stimmung der Con- und Dissonantien eine C o m p o s i t i o n e x t e m p o r a n e a mag genennet werden welch derjenige macht so den General Baß schlägt so soll auch dieses Orts hiervon Meldung geschehen. Wenn sich im übrigen ein Lehrbegieriger solches wohl einbildet u n d i n s G e d ä c h t n i s p r ä g t , s o d a r f e r v e r = s i c h e r t seyn, das er schon ein großes Theil der gantzen Kunst begriffen habe."

Daraus ergibt sich ein klares Bild der Bachschen Lehrart:

1. Der Generalbaß ist das Vorstadium der Composition;
2. Gedächtnis und Gehör schaffen ein Reservoir an musikalischer Vorstellung;
3. Alles ist aus der Praxis entwickelt;
4. Das harmonische Denken ist (vor allem im Anfangsunterricht) auch für die Darstellung des Melodischen vorherrschend.

Diese ganze Methode ist demnach stark empirisch, in ihrer Grundhaltung i n d u k t i v.

Dagegen ist das System von Fux in seinem Aufbau völlig voraussetzungslos, mathematisch-logisch, in seiner Grundhaltung d e d u k t i v. Fux gehört als Opernkomponist zum süddeutschen Musikerkreis und ist viel stärker von der italienischen Kirchenmusik beeinflußt. Statt des Chorals und der norddeutschen Polyphonie kennzeichnet die A r i e und der „glattere" zur Homophonie neigende Satz den Stil seines Wirkungskreises. Daß ihm weit mehr als Bach die kontrapunktische Technik als besondere Disziplin, als

Materie, als Lehrstoff (auch für das Selbststudium) gelten konnte, ist leicht verständlich. Sein Vorwärtsgehen beginnt beim zahlenmäßig Einfachsten; erst innerhalb der Zweistimmigkeit: Note gegen Note, dann zwei gegen eine Note, danach vier gegen eine, in der 4. „Gattung" der synkopierte Contrapunkt und schließlich, als „höchste Freiheit", die Mischung der vier Arten; dazu das Vertauschen des c.f. in Ober- oder Unterstimme u.s.f. — das entspricht aber durchaus nicht dem Vorwärtsgehen vom methodisch Einfachsten zum Schwereren; ganz abgesehen davon, daß es weder der Erfindung noch dem melodischen Gestaltungsbedürfnis des Schülers entgegenkommt, „die Entwicklung des Melodischen nach Taktteilungsvarianten darzustellen". Deshalb ist es vom methodischen Gesichtspunkt aus gesehen sicher im Sinne seines Meisters, wenn Kirnberger sagt:

> „Man tut am besten, daß man bei dem vierstimmigen Contrapunkt anfängt, weil es wohl nicht möglich ist, zwei- oder dreistimmig vollkommen zu sein, bis man es in vier Stimmen kann"[20]).

Der zweistimmige Satz enthalte „die Quint-Essenz", dokumentiert Abt Vogler treffend, denn er „enthält die Harmonie vollkommen"[21]).

Trotzdem wäre es verfehlt, die historisch hohe Bedeutung des logisch-systematischen Aufbaus in Fux' Gradus zu verkennen. Fux wandte sich damit bewußt gegen das in seiner Zeit aufkommende Durchdringen einer generalbaßmäßigen reinen Akkordvorstellung und oberflächlichen Homophonie im Satz und wollte ihr, auf Zarlino (1558) zurückgehend, die alte Technik „melodischer Stimmverknüpfung" gegenüberstellen. Diese Technik ist aber 1725 nicht mehr „aus der Tradition" historisch erwachsen wie die norddeutsche Polyphonie Bachs, sondern als ein der Musikpraxis fernstehendes System bezeichnend für die „neuere" italienisch-orientierte Musikanschauung Wiens. Hat das Werk auch damals bei seinem Erscheinen Aufsehen erregt, (auch Bach schätzte es), so ist es doch erst im 19. Jahrhundert zu voller Wirksamkeit gelangt, nachdem es durch Bellermann als ein in sich geschlossenes Lehrgebiet für „Fortgeschrittene" ausgebaut worden war[22]). In diesen Eigenschaften, die auf eine von der Praxis unabhängige Theorie hinzielen, ist der Hauptunterschied zu Bachs Lehrart zu sehen, nicht in dem Ziel, den Schüler bis zur Meisterschaft in der Beherrschung des kunstvollen Satzes zu bringen.

Für das Verständnis der Bachschen Lehrart in der Composition mag das Vorstehende genügen. Die historische Entwicklung jener Unterrichtsmethoden, die mit dem Wandel der theoretischen Vorstellung im 18. Jahrhundert ursächlich verbunden ist, wird uns bei der Darstellung der Lehrtätigkeit Kirnbergers beschäftigen, da dieser durch seine theoretisch gründlich aufgebaute und pädagogisch weithin wirksame Weiterentwicklung der Bachschen Lehrart ein wichtiges Zwischenglied in der Reihe der großen „Lehrer" in der Komposition zwischen Bach und Zelter darstellt. —

Von den „praktischen Arbeiten", die Kirnberger in seiner Leipziger Studienzeit bei Bach angefertigt hat, ist nichts erhalten; dagegen zeigen Erläuterungen zu Orgelchorälen des 3. Teils der „Clavierübung", der um die

Zeit seines Studiums bei Bach in Leipzig erschien, wieweit ihm über die Analyse des Harmonischen hinaus selbst subtilere Gebiete wie Bachs Empfinden für kirchentonartliche Wendungen und Modulationen vertraut waren. Er hat sie später in der ausgezeichneten Abhandlung über den Choralsatz besonders bei kirchentonartlichen Melodien in seiner „Kunst des reinen Satzes" verwendet. (II. 1. 49 ff.) Die in der Amalienbibliothek erhaltenen Handschriften und sein Handexemplar der Fugen des Wohltemperierten Klaviers zeigen uns z. B. Bezeichnungen für die Fugen C, Cis mit jonisch, cis und fis mit dorisch, c, es, gis mit äolisch. Daß Kirnberger damit nur ausdrücken wollte, daß in jenen Fugen Modulationen überwiegen, die der betreffenden Oktavgattung entsprechen, hat schon Spitta klar erkannt[23]). In seinen „Diverses Pièces pour le clavecin" (Hummel, Berlin,Amsterdam ohne Jahresangabe) findet sich (auf Seite 16) ein Präludium mit Fuga (à 3 voci) „in modo Phrygio", dessen zackiges Thema mit markantem Septimensprung und kühner Chromatik ein kleines Meisterwerk des Satzes ist; auch ein Präludium mit Fuge (à 2 voci, Seite 20) „in modo Aeolio" verrät die Beherrschung jener alten Wendungen.

Dagegen werden wir an der harmonischen „Auflösung" einer schwierigen Bachschen Fuge in Kirnbergers „Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie", und zwar in Generalbaß-Notierung (!) ein hervorragendes Beispiel der Wandlung in der theoretischen Grundanschauung durch das Ueberwiegen der harmonischen Vorstellung selbst in echter Polyphonie finden. In dem oben erwähnten Begriff der „Repräsentation" der Stimmen im Baß (Continuo) müssen wir eins der Kernprobleme der Musik um 1750 sehen. Von hier aus ist der später noch zu behandelnde Streit um den „General"- oder „Grund"-Baß und seine Erklärung, um den sich wandelnden Begriff des „Akkompagnement" und die neue „Melodie" zu verstehen. Bei Bach ist es eben noch die vollkommene Synthese zwischen rein melodischem und harmonischem Denken.

Aber auch bei ihm gibt es je nach dem „Stil" eines Stückes verschiedene Grade der Gestaltung und „Durchdringung", in der das Harmonische als Gegebenheit durch das Mittel intensivster melodischer Polyphonie geformt ist. Den Stücken (wie Solosonaten und Fugen), in denen das melodische Element bis zur idealen Linearität gelangt, stehen wieder andere gegenüber, (das Italienische Konzert, Präludien, kleinere Stücke, geistliche Lieder, Choräle usw.) in denen das harmonische Element durchaus vorherrscht. In der ähnlichen Art, mit der Bach die überwiegend homophonen Konzerte von Vivaldi im Sinne Kurth'scher „Melodik" bearbeitet, d. h. „gelöst", in selbständige Stimmen mit eigener „kinetischer Energie" verwandelt hat, müssen wir uns auch Bachs Kompositionslehre vorstellen, indem vom vierstimmigen Choral aus die Figurierung zur Verselbständigung der Stimmen führen konnte.

Für Kirnbergers theoretische Arbeiten ist diese vollkommene Durchdringung des harmonischem mit dem melodischen Element das vorschwebende Ideal. Aber das Harmonisch-Akkordische überwiegt doch in seiner Vorstellung (jedoch nicht in seinen Kompositionen), wie es ja seiner ganzen Zeit eigen ist.

„Es ist überdies eine nicht nur wahre, sondern wichtige und wesentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonstück allemal so gesetzt seyn müsse, daß wenn alle Dissonanzen ausgestrichen werden, das was übrig bleibet, einen guten harmonischen Zusammenhang habe. Darum ist ein wesentlicher Teil der Setzkunst, daß man einen Gesang durch bloße consonirende Harmonien durchzuführen wisse"[24]).

Wenn er trotzdem später, im Gegensatz zu seiner Zeit des durchdringenden „galanten Stils" immer eindringlicher die Beschäftigung mit dem „reinen Satz" in der Kompositionslehre fordert, so kann er sich dabei mit Recht auf Bachs Lehre berufen. —

Für die nach seiner Leipziger Zeit folgenden Jahre ist uns das „Stammbuch", das schon während Kirnbergers Leipziger Lehrzeit angefangen zu sein scheint, eine verhältnismäßig sichere Quelle. Aus den Eintragungen von Freunden und Bekannten mit ihren mehr oder weniger interessanten Erinnerungszeilen können wir für die nächsten 10 Jahre (1741—1751) eine unstete Wanderzeit, während der er sich in Polen aufhielt, feststellen und Gerbers Angaben erweitern.

Nach einer kurzen Rückkehr nach Sondershausen Ende 1740 finden wir ihn Anfang 1741 wieder in Leipzig. Im Juni desselben Jahres hat sich Kirnberger dann nach Dresden begeben. Hier war unter der Leitung Hasses (1699—1759), der „damals der deutsche Orpheus" war, und seines berühmten Concertmeisters Pisendel (1687—1755, seit 1728 Concertmeister), des „genauesten Anführers", ein Orchester entstanden, dessen „mit Recht so vielfältig bewunderte Akkuratesse" mustergültig war, schien es doch den Zeitgenossen, (Gerber, Lexicon Art. „Pisendel") als ob die „Aerme der Violinisten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden". Pisendels Schüler Joh. Gottl. Graun hat als Konzertmeister in Rheinsberg (seit 1732) ein ähnliches Werk der Erziehung zur Orchester- und Musikerdisziplin vollbracht. Grauns Schule erreichte unter seinem Nachfolger Franz Benda (1709—86, seit 1735 in Rheinsberg, seit 1771 Kgl. Konzertmeister) das Dresdener Vorbild[25]). Stilistisch zeigt die Musik Dresdens das für ein internationales Kulturzentrum typische Bild starker Mischung. Zu der Grundhaltung des neapolitanischen Opernstils Hasses mit seiner oft zur Erhabenheit gesteigerten Melodik kam durch Pisendels Kammermusikstil französisches Element, während polnische Mode-Kompositionen wie mitteldeutsche Liedmelodik als Ingredienzien das Bild des galanten Stils vervollständigten. Im Vergleich zu Leipzig mit seiner einheitlicheren von J. S. Bach bestimmten Musik des mittel- und norddeutschen Organistenkreises wirkt Dresden stark italienisiert, neuzeitlich durch den Anschluß an die treibenden Kräfte des Stilwandels. Die „Pellegrini" Hasses (1742) zeigen den Kontrast besonders scharf[26]). Gegenüber der barocken Stilisierung durch Gestaltung eines Grundaffekts mit den Mitteln polyphoner Fortspinnungstechnik steht hier das Gestalten der wechselnden Affekte, das Ringen um den gesteigerten Ausdruck mit den Mitteln einer neuen expressiven Kunst, in der das lose motivische Nebeneinander des galanten Stils sich zu größeren Einheiten zu verdichten beginnt.

Ob Kirnberger nun diese auch von Bach hochgeschätzte Hofkapelle unter Hasse anzog, oder ob er vielleicht mit einer Empfehlung seines Meisters dieses günstige Verkehrszentrum aufsuchte, um sofort eine gute Cembalistenstelle anzutreten, läßt sich nicht entscheiden[27]). Daß Kirnberger in Dresden, der Residenz des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen, mit polnischen Adeligen bekannt wurde, ist leicht zu verstehen, da er, wie das Stammbuch zeigt, mit dem Kgl. Kammermusikus Götzl verkehrte, der im selben Jahre Nachfolger von Quantz geworden war und einen guten Namen hatte. Und daß der Glanz einer solchen Stelle einen stets mit Armut kämpfenden Zwanzigjährigen lockte, kann nicht wundernehmen.

In den Jahren 1741 und 1742 war Kirnberger in Czenstochova beim Starosten von Petrikau, dem Grafen von Poninsky als Cembalist tätig. Seit Anfang 1743 bekleidete er die Stelle des Kapellmeisters und Musikdirektors „bei den Klosterjungfern des Bernhardinerordens zu Reusch-Lemberg" (Galizien). Im übernächsten Jahr kam er in den Dienst des Fürsten Stanislaus Lubomirsky nach Ruwno in Wolhynien; dieser fruchtbare Schriftsteller und Kirchendichter ist auch als früherer Gönner von Quantz bekannt geworden. Letzterer war seit 1718 in der „Polnischen Capelle" als Hoboist in Dresden und Polen über 20 Jahre tätig. Auf Empfehlung des damaligen „Cron- und Schwerdträgers" Lubomirsky sollte er nach Italien geschickt werden. Nachdem Kirnberger im folgenden Jahre bei dem Woywoden von Podolien, Graf Casimir Rzwusky, („itzigen Cron-Unterfeldherrn", Marpurg 1754), einem großen Musikliebhaber, als Cembalist angestellt gewesen war, bezog er 1747 wieder die ruhigere Stellung in Lemberg, wo er anscheinend bis 1751 blieb[28]).

Diese 10 Jahre in Polen bedeuteten für Kirnberger eine Zeit reicher musikalischer Erfahrung, da er überall in Kapellen von achtenswertem künstlerischen Range tätig war. Ueber den Stand der polnischen Musik berichtet Alb. Sowinski (Paris 1857) in „Les musiciens polonais et slaves"; diese Darstellung wird durch Quantz, der ja die Verhältnisse durch seine Tätigkeit dort kannte, in seiner Lebensschilderung in Marpurgs „Histor. Krit. Beyträgen" I S. 197, Berlin 1754 ergänzt. In Polen hat Kirnberger die Sympathie für die Modestücke des „galanten Stils", Polonaisen, Menuette, usw. gewonnen, von denen unzählige teils in Sammlungen der Zeit später veröffentlicht wurden, teils als Handschriften in der Staatsbibliothek zu finden sind. Auch sein erstes in Berlin 1757 veröffentlichtes Werk „Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuetten-Komponist" zeigt noch diese Beschäftigung mit der Modekomposition. Die Einflüsse der polnischen Musik sind in der Suitenkomposition schon im frühen 17. Jahrhundert nachweisbar. Zu einer allgemeinen Mode wurden die Polonaisen nach 1700, denn z. B. in der „Singenden Muse an der Pleisse" nehmen sie einen auffällig vorherrschenden Platz ein. Kirnberger hat oft darauf hingewiesen, daß sich der echte polnische Stil von dem oft abgeleiteten „deutsch-polnischen Geschmack" so stark unterscheidet, wie „der Totengräber von dem Priester, obgleich beyde schwarz gekleidet sind"[29]). Eine rhythmische Eigenart sei vor allem ein Einschnitt nach dem 3. Achtel.

Wie weit Reichardts Bemerkung[30]) von Kirnbergers „wild verlebter Jugend

unter ausschweifendem polnischen Adel" auf Tatsachen beruht, oder nur auf Vermutungen gestützt ist, läßt sich kaum feststellen. Diese Aeußerung, die durch eine Anspielung auf „seinen ruinierten, von alten Uebeln stets gequälten Körper . . ." noch verschärft wird, ist allerdings erst 20 Jahre nach Kirnbergers Tode, also über 50 Jahre nach jener Zeit, von dem temperamentvollen Reichardt geschrieben und zwar in einem ehrenden Nachruf für seinen geliebten Freund J. A. P. Schulz. In diesem Nachruf dient Kirnberger als der „nothwendige Schatten" für sein „Gemälde", wie Reichardt selbst zugibt, wobei er sich allerdings im Folgenden bemüht, einige „mildernde Striche" und zwar „aus der innersten Ueberzeugung" beizufügen. Denn gerade die persönliche Lauterkeit Kirnbergers in Denken und Handeln wird von allen, die ihm nahe standen, so z. B. Prof. Eberhard, einem Schüler Kirnbergers, betont[31]), dessen gediegene Persönlichkeit allgemein bekannt war. Dieser schreibt:

„Kirnberger war übrigens genügsam, von reiner Rede und Sitte: in allen Arten des Vergnügens mäßig, uneigennützig und unermüdet. Er kannte kein anderes Vergnügen, als das er in seiner Kunst fand."

Eine Anekdote aus der polnischen Zeit Kirnbergers erzählt Marpurg in seinem Buch „Legende einiger Musikheiligen", das übrigens als übles Machwerk mit vielen „Sticheleyen" und Zweideutigkeiten beschämend und zugleich bezeichnend für den bei aller „weltmännischen Bildung" nicht immer lauteren Charakter seines Verfassers ist[32]). Danach soll Kirnberger einen arroganten Violinisten Kosolowsky, der beim Vortrage eines seiner Violinkonzerte eine schlechte Passage, die Kirnberger begleiten mußte, durchaus nicht ändern wollte, dadurch von seinem Eigensinn abgebracht haben, daß er einen Hund abrichtete, der an der betreffenden Stelle die ganze Aufführung störte. Eine Geschichte, die in ähnlicher Weise Kirnbergers Neigung, die Schwächen anderer zu geißeln, zeigt, erzählt Reichardt in der Lebensbeschreibung von J. A. P. Schulz[33]). Quantz, der damals sehr treffend benannte Papst der Berlinischen Musik" hatte Duette veröffentlicht, für die nach seiner Behauptung der Baß nicht nötig oder sogar nicht möglich sein sollte. Wie es wirkte, als Kirnberger einmal beim Gottesdienst eines dieser Duette mit regelrechtem Baß spielte, läßt sich leicht ausmalen.

Schon während dieser Lehr- und Wanderzeit hat Kirnberger ein offenes Auge und Ohr für alles Neue, Fremde gehabt und versucht, den ihm neuen Erscheinungen auf den Grund zu kommen. Das beweist eine Bemerkung in seiner „Anleitung zur Singekomposition" 1782[34]):

„Die Türken haben mit den Tartaren und angränzenden Völkern noch kleinere Theile, als wir bei unsern 12 halben Tönen. In Polen in der Woywodschaft Masuren, Volhynien, Podolien und den Karpathischen Gebirgen kann man dergl. Musik hören. Ich habe mir oft Mühe gegeben, dieses alles zu verstehen und zu Papier zu bringen, allein es war vergeblich."

Nach der Rückkehr aus Polen (1751) wandte sich Kirnberger zunächst nach Koburg und im Oktober nach Gotha, wohl um Freunde und seinen Vater zu besuchen. Es ist ein schöner Zug, daß Kirnberger so innig an

seinem Vater gehangen hat; denn trotz der engen Verhältnisse, die ihn in Berlin später drückten, hat er ihn zu sich genommen und bis zu seinem Tode (er starb im Mai 1779 im Alter von 90 Jahren), liebevoll gepflegt[35]). Ebenso hat er, wie wir oben sahen, für seine Schwester und Nichte treu gesorgt.

Eine kurze Zeit finden wir Kirnberger dann in Dresden, wo er bei dem dortigen Kgl. Cammermusikus Fickler noch einmal seine Violinstudien aufnimmt, um bald nachher als Violinist in die Kgl. Preußische Capelle in Potsdam einzutreten. Dabei mag ihm das Ansehen seines Lehrers J. S. Bach sowie eine Fürsprache des Cammercembalisten Ph. E. Bach, den er wohl schon von Leipzig her kannte, zugute gekommen sein.

Hier fand Kirnberger nun eine Kapelle, deren Glanz gerade damals dem Höhepunkt zustrebte. Schon im Jahre seines Regierungsantritts hatte der kunstliebende König von Preußen Ph. E. Bach als Kammer-Cembalisten und im Jahre darauf (1741) J. J. Quantz als Flötenmeister in seine Kapelle berufen, die um 1750 zu den besten Europas gezählt hat, durfte sie sich doch neben jenen Musikern auch eines Franz Benda als Konzertmeister rühmen, dessen seelenvolles Adagio den empfindsamen Zeitgenossen als Vorbild einer „rührenden" Cantilene galt. Straffe Orchesterdisziplin und trotzdem auffallend gesangliche Weichheit rühmen alle Kritiker und reisenden Musiker an den „Berlinern"; so Burney, Cramer, Reichardt, E. W. Wolf, Schubart u. a.

> „Die Art, die Akzente zu markieren, die Vorschläge anzubinden und das Abziehen der Hauptnote, die Absetzung der Perioden, der kurze elegante Vortrag bey Sechzehntheylen, bey zuweilen kurzen Stellen von Ouverturennoten, bey punktierten, die Pracht, dieß schöne Ensemble hat kein Orchester..."

Dieses Lob gebührte zum größten Teil der Erziehung durch die beiden Brüder Graun und Franz Benda[36]); ihr Vorbild war Dresden. Bestimmend für den Kompositionsstil war der als Operndirektor und Komponist von Friedrich II. über alle Maßen geschätzte K. H. Graun. Von ihm sagt Schubart[37]):

> „Der Hauptzug in seinem musikalischen Charakter war dieser: alles dem Gesang und nur wenig den Instrumenten anzuvertrauen. Er sang selbst sehr gut; die Natur jedes Instruments kannte er aus dem Grunde; ein Kapellmeister im buchstäblichen Verstande!"

Schon 1733 hatte ihn Friedrich in Braunschweig kennengelernt und zwei Jahre später nach Rheinsberg berufen. 1740 wurde er als Kapellmeister angestellt und sofort beauftragt, eine ständige Oper nach italienischem Stil und mit italienischen Kräften einzurichten. Sie wurde bekanntlich 1742 mit Grauns „Cesare und Cleopatra" prunkvoll eröffnet. Mit Graun, Quantz und Nichelmann, der als Schüler Quantzens 1744 auf Empfehlung C. Ph. Bachs als 2. Cembalist angestellt wurde (sein Nachfolger wurde K. Fr. Fasch 1756), hat Friedrich II. zusammen u. a. das Schäferspiel „Galathea" (1748) verfaßt.

Von dem Capellmeister Graun sagt Kirnberger, er sei dem Andenken dieses ruhmvollen Mannes viel Ehrerbietung und Dankbarkeit schuldig[38]).

> „Ich habe einige Jahre seines freundschaftlichen Unterrichts genossen, und meine Sachen mehrenteils von demselben durchsehen lassen."

Daß er als damals schon angesehener Musiker noch von den Besten Rat und Belehrung annahm, ist bezeichnend für seinen wahren Kunsteifer. Zugleich wird hier eine Verbindung zwischen der mitteldeutschen Polyphonie Bachs und dem aus Telemann-Händelschen Geiste schaffenden Graun offenbar, eine „Stilmischung", die dem Schaffen Kirnbergers wie der ganzen „norddeutschen Schule" das Gepräge gegeben hat.

In der Tat war dieser Kreis von Schülern J. S. Bachs und der musikalischen Richtung Hasses in Dresden, aus der sowohl Graun als auch Quantz, der mit Hasse befreundet war, stammten, ein Boden, der durch die Vereinigung der verschiedenen Stilrichtungen und der intensiven Pflege französischer Ideen für eine Weiterentwicklung der damals brennenden Frage des „neuen" Stils, der „alten" Lehre und vieler ästhetischer Probleme besonders geeignet war. So war es denn auch nicht an erster Stelle die damals vortreffliche Kgl. Preußische Kapelle, die den Ruf Berlins ein halbes Jahrhundert lang als richtungweisend in Musikfragen begründete. Die Berliner Theoretiker haben das Verdienst, durch regelmäßige Berichte, Aufsätze, Streitschriften und Widerlegungen, Buchbesprechungen und Darstellungen aller Fragen der musikalischen Theorie und ihrer Probleme eine klärende Funktion in jenen Umwandlungsjahren vollbracht zu haben, die selbst von Zeitgenossen (wie Burney) als eine Gärung empfunden wurden[39]).

Vor allem Friedrich Wilhelm Marpurg gebührt das Verdienst, als erster die Hauptprobleme der damaligen Musiklehre klar formuliert zu haben. Dadurch war die Grundlage für eine methodisch einwandfreie kritische Darstellungs- und Behandlungsform geschaffen, die über Matthesons mikrologische, redselige, aber oft unsystematische Abhandlungen hinaus die positiven Anfänge von Printz[40]), Scheibe und Mizler weiterführten. Seine besonders durch französische Ideen beeinflußte hohe Allgemeinbildung[41]) kam ihm dabei zugute und förderte die Entwicklung, denn er propagierte die Ideen von Rameau, Batteux u. a., die, wie man z. B. aus Sorges „Vorgemach" sieht, in Deutschland selbst um 1745 weder allgemein bekannt noch ausgewertet waren. Mit dem Zweck, periodisch über den Stand der Musik zu berichten und alle Strömungen der Zeit zu kritisieren, ließ Marpurg 1749—50 den „Critischen Musicus an der Spree" erscheinen. Im Vorbericht zum 1. Teil seiner „Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik" (Berlin 1753—59, 4 Teile) stellt er z. B. fest: Es fehle noch an Schriften in Absicht auf den veränderten heutigen Geschmack

1. zur Singekunst,
2. nach Qantz XVII, 16 Absch. über „Art und Geschmack des Accompagnements",
3. zur Violine (nach Quantz, Ph. E. Bach, Baron),
4. über die Gewißheit des harmonischen Teils der Musik (nach Telemann, Scheibe, Schröter), ähnl. wie Riedt in Ansehung der Intervalle mit demonstrativer Gewißheit getan,
5. Geschichte der Tonkunst (nach Prinz und Bonnet in Frankr.),
6. zur Kritik der Musik (der „Kunstrichter").

Die „Mus. Bibliothek des Herrn D. Mizler" in Leipzig wird als Vorbild anerkannt. Wie aktuell und anregend dieses Werk durch die klare Frage-

stellung war, erhellt leicht; Quantz, Ph. E. Bach, L. Mozart und selbst spätere Theoretiker wie H. Chr. Koch („Versuch einer Anleitung zur Composition", Rudolstadt 1782) haben seine Anregungen ausgeführt. Schon 1750—51, drei Jahre vor Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art...", erschien Marpurgs „Kunst, das Klavier zu spielen". Sein „Handbuch bey dem Generalbasse und der Komposition" (I. 1755; II. 1757 Graun gewidmet) will als „eine Grammatik der Setzkunst" objektiv und systematisch sein; während sich sonst „der eine aufs Ohr, der andere aufs Gesicht" als Richter verläßt. In seiner „Einleitung in die Geschichte der Lehrsätze der alten und neuen Musik" (1759) bemüht er sich (laut Vorbericht); „etwas vollständiger zu seyn als Printz und etwas ordentlicher als Bonnet und Bourdelot". Als sein bedeutendstes Werk gilt seine „Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen der besten deutschen und ausländischen Meister..." (1753—54). Auf diese Arbeit und das System der Harmonie Marpurgs werden wir noch im Zusammenhang mit Kirnbergers Lehren eingehen. Riemanns unhaltbares abfälliges Urteil über Marpurgs Werk hat E, Bieder in seiner Dissertation „Ueber Fr. W. Marpurgs System der Harmonie..." richtiggestellt.

Aus Marpurgs „Abhandlung von der Fuge" ersehen wir, daß Kirnberger schon sofort, als er in Berlin zu wirken begann, durch seine besondere Geschicklichkeit im „Satz" vor allem durch seine Kanons bekannt gewesen sein muß, da Marpurg in seiner 1753 erscheinenden „Abhandlung von der Fuge" im 1. Teil weitaus die größte Anzahl aller Kontrapunkte und Kanons von Kirnberger als Musterbeispiele anführt[42]). Wir werden auf diese wichtige Feststellung noch mehrmals zurückkommen müssen, daß Kirnberger von der „praktischen Musik" herkam und in den Jahren um 1760 neben Ph. E. Bach als hochgeschätzter Komponist weiten Kreisen bekannt war. So schreibt z. B. J. A. P. Schulz in seiner Selbstbiographie[43]), daß Kirnberger neben Ph. E. Bach sein „Held für die praktische Musik war", als er kaum vierzehnjährig (1761) die Musik zu seinem Lebensberuf erwählte, während seine Autorität für den theoretischen Teil der Musik Marpurg war. Zwischen Marpurg und Kirnberger hat sogar ein Freundschaftsverhältnis bestanden, bei dem wohl hauptsächlich Marpurg, dem Kirnberger auch wiederholt geholfen hat, der empfangende Teil war. Das hat Kirnberger einmal klar an Forkel ausgedrückt, und die auf Tab. LVIII gedruckte Widmung eines vierfachen Kanons bestätigt es:

KIRNBERGERO
Amico optimo melopoetae Sagacissimo dicatorum
ab auctore Quadriga canonum perpetuorum

Der Annahme Seifferts, daß es noch vor dem Erscheinen des II. Teils zu Differenzen gekommen sei, entspricht nicht ganz die Tatsache, daß Marpurg in seinen großen Sammlungen (1756, 57, 61, 62) Kompositionen von Kirnberger veröffentlicht, und Kirnberger 1759 einen zweistimmigen Satz Marpurgs als „vollkommenes Muster" und „ein Meisterstück reiner und richtiger Harmonie und künstlicher Kontrapunkte" bezeichnet. Jedenfalls sind die Meinungsverschiedenheiten erst nach 1760 zur offenen Feindschaft ausgeartet. Bei aller Gegensätzlichkeit der Charakteranlagen ist der tiefere Grund in Verschiedenheiten der Anschauung zu suchen. Die Verschärfung

der Gegensätze fällt zusammen mit der Entwicklung der „Berliner Schule" um 1760. Drei Hauptlinien sind in ihr bemerkenswert: 1. die Stagnation der italienisch orientierten Musik am Hofe und ihr starker Verfall während des Siebenjährigen Krieges. 2. Das Vordringen eines neueren volkstümlichen Stils, vor allem im „Singspiel" nach dem Muster der französischen „Operette", und 3. die Schaffung einer Opposition gegen die Verflachung der „Hänsgen und Liesgen-Welt" mit ihrer eng-beschränkten, bürgerlichen Alltäglichkeit durch eine bewußte Betonung und Pflege der älteren Musik und Formen des kunstvollen Satzes. Im Verlaufe dieser Entwicklung wurde Kirnberger, der um 1753 mit allen Musikern seiner Zeit geistig verbunden war, nach 1760 zum Mittelpunkt eines Kreises, der sich immer mehr von der Entwicklung der zeitgenössischen Musik (Hiller, Gluck, Haydn) isolierte. Wenn sein Wirken trotzdem für die Zeit von hoher Bedeutung geworden ist, so liegt das in Kirnbergers überragender Persönlichkeit als Theoretiker und Lehrer begründet.

Seine Stellung am Hofe Friedrichs II. vertauschte Kirnberger 1754 „nach erhaltener Kgl. Erlaubniß" mit einer ähnlichen beim Markgrafen Heinrich (1726—1802), dem Bruder des Königs, über dessen ausgezeichnete kleine Kapelle in Rheinsberg wir durch eine Darstellung in Marpurgs „Histor.-Krit. Beyträgen" unterrichtet sind. In ihr wirkten neben Joh. Gottl. Graun viele bekannte Musiker, später u. a. auch J. A. P. Schulz, 1780—1787, wohl auf Kirnbergers Empfehlung. Schließlich trat er 1758 als Hofmusikus in die Dienste der Prinzessin Amalia, der Schwester Friedrichs II., „worinne er bis zu seinem Tode verblieb, der in der Nacht zwischen dem 26. und 27. Juli 1783 nach einer langwierigen und schmerzhaften Krankheit erfolgte"[11]).

In C. F. Cramers „Magazin der Musik" (S. 946) findet sich als Bericht aus Berlin folgende Todesanzeige, die auf die Hochschätzung bei seinen Zeitgenossen ein gutes Licht wirft:

> „In der Nacht vom 26. auf den 27. dieses Monats ist allhier Herr J. Ph Kirnberger, Cammermusicus bey der Königl. Hoheit, Prinzessin Amalia, aus Coburg (!) gebürtig im 62. Jahre seines Alters an einer langwierigen, schmerzhaften Krankheit, und darauf erfolgten Entkräftigung verstorben. Ein jeder, der diesen wirklich großen Kenner des wahren musikalischen Schönen gekannt, seinen Unterricht genossen, seine Harmonie gehört und gefühlt hat: wird gewiß den noch immer zu frühen Verlust desselben ebensosehr, wie ehemals den Hintritt seines vertrauten Freundes, unseres unvergeßlichen Sulzers, dem er so bald gefolgt ist, bedauern. Jetzt, da wir ihn nicht mehr sehen, nicht mehr seine Kunst, die er so gründlich lehrte, als glücklich ausübte, bewundern können, ist uns allen der Trost vorbehalten, seine Schriften an seine Stelle zu setzen, die ihm so wie überhaupt seine großen Talente, schon längst den verdientesten Ruhm erworben haben." —

Anna Amalia, Prinzessin zu Preußen (geb. 9. 11. 1723 zu Berlin, gest. 30. 3. 1787 nach schwerem Siechtum) war eine schon zu ihren Lebzeiten stark umstrittene Persönlichkeit. Curt Sachs, der ihre Bedeutung als Musikerin im Hohenzollernjahrbuch 1910 (Seite 181 ff.) dargestellt hat, gibt

dort einige bezeichnende Stellen aus den Aufzeichnungen des Grafen Lehndorff wieder, die außerordentlich anschaulich sind:

„Die Wogen des Meeres sind nicht aufgeregter als ihr Gebaren. Gut und böse, Philosophin, Weltkind und Betschwester, alles das ist sie nacheinander; zehnmal ist sie in der Woche zufrieden und unzufrieden. Dieses wetterwendische Wesen ist für ihre Umgebung natürlich eine schreckliche Pein. Am wohlsten ist ihr, wenn alles drunter und drüber geht."

So mag jeder Fremde diese auch von der Familie als Sonderling nicht ganz für voll genommene Frau beurteilt haben. Später sagt jedoch derselbe Beurteiler einmal von ihr:

„Sie ist eine in jeder Beziehung liebenswürdige Prinzessin. Man schilt sie wandelbar, aber ich glaube, daß dies mehr den Sorgen, die sie öfter hat, als der Laune entspringt. Ihr Aeußeres ist bezaubernd... Man sieht in ihrem ganzen Wesen ihre Seelengröße. Ihre Augen sind von hinreißender Schönheit. Sie ist wirklich wie manche großen Männer: nichts ist mittelmäßig an ihr; entweder ist sie himmlisch oder teuflisch."

Mit Leib und Seele war sie der Musik verfallen. Sie hatte auf dem Clavecin eine große Fertigkeit und bestellte sich (1755) zum Gespött der Familie eine Hausorgel, und versuchte es später sogar mit der Violine. Mit welchem Ernst und einer „fast männlichen Energie" sie sich später unter Kirnbergers Leitung um die Komposition, um wahren seelischen Ausdruck bemühte, verrät eine Stelle in einem Brief an ihren Bruder Heinrich (1762):

„je reduis tout mon sçavoir à remuer les passions de l'âme, le tendre, le touchant, le noble et l'expressif, quand je ne réussi pas à l'un je suis de m'auvaise humeur pour toute la journée".

Obwohl sie erst im 35. Lebensjahr mit der Kompositionslehre begonnen hat, zeigen einige ihrer Arbeiten, vor allem der Eingangschor „Sein Odem ist schwach" zu Ramlers Kantate „Der Tod Jesu" hinsichtlich des Aufbaus, der klaren Stimmführung und des herben Ausdrucks eine erstaunliche Meisterschaft. Kirnberger hat in seiner „Kunst des reinen Satzes" (II. Teil, 3. Abt. S. 75—88) diesen Chor veröffentlicht und die Bemerkung des Dresdner Kapellmeisters Naumann hinzugefügt:

„... es verdient, daß es bekannt wird, indem es der durchlauchtigsten Verfasserin Ehre macht, und manchen Componisten von Profession beschämt".

Neben diesem Werk, das sich tatsächlich mit der Graunschen Komposition messen kann, sind vor allem Lieder wie „An den Schöpfer" 1780 und Choräle im figurierten Stil ihre Stärke. Kühnau (1786), Rellstab (1789) und noch André (Lehrbuch der Tonkunst 3. Teil, 1832) haben einen Choral von ihr in ihre Sammlung mit aufgenommen.

Ihr Lehrer war zugleich ihr musikalischer Berater und Vertrauter, auf dessen Lehren sie mit einer oft an Fanatismus grenzenden Einseitigkeit eingeschworen war. Eine gewisse Wahlverwandtschaft im Geistigen zwischen Lehrer und Schülerin fällt sofort ins Auge: die Merkmale des idealistischen, leidenschaftlichen Kunsteifers, das Festhalten an den einmal für richtig gehaltenen Ideen, und nicht zuletzt die Begabung, sich durch Ironie und Un-

duldsamkeit gegen „Andersgläubige in der Kunst" unbeliebt zu machen. Dieser uneigennützige Kunsteifer, der nur der Sache des „reinen Satzes" dienen wollte, ist schließlich die Quelle der bleibenden Schöpfungen geworden, die dem Namen der Prinzessin und ihres Lehrers einen ehrenvollen Platz in der Geschichte sichern: die Anregungen zu Kirnbergers Werken und die groß angelegte Sammlung der Amalien-Bibliothek, auf die wir später eingehen werden.

Abert berichtet (Mozart I 47), daß Amalie den jungen Mozart 1763 in Aachen, wo sie zur Kur weilte, gehört habe und so entzückt gewesen sei, daß sie den Vater „nach Berlin zu bereden suchte". (Sie bewohnte übrigens im Sommer das ehem. Prinz-Albrecht-Palais in der Wilhelmstraße und im Winter Unter den Linden die jetzige Russische Botschaft.) Der praktisch denkende Vater Mozarts schreibt darüber:

> „Sie hat kein Geld; wenn die Küsse, so sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben lauter Louisd'ors wären, so wären wir glücklich genug".

Ein gegensätzliches Bild, das uns die Derbheit der Prinzessin drastisch vor Augen führt, erhalten wir aus Zelters autobiographischen Notizen. Als der junge Zelter der Prinzessin auf ihren Wunsch hin auf der Orgel vorspielte, unterbrach sie ihn in ihrer temperamentvollen Art schon bald mit den Worten:

> „Hör' er mal! Hör' er man auf! Er kann ja nischt! Da reden die Menschen von Genie! Das ist ja nischt! Geh' er man zu Kirnbergern! Der wird ihm schon sagen, wo's ihm sitzt! Denn was er da macht, is alles nischt nutze."

Im allgemeinen war die Prinzessin ein Sonderling, wie schon Gerber feststellt; sie liebte die Zurückgezogenheit.

Aehnliches läßt sich von Kirnberger sagen. Während der rund 30 Jahre, die er in Berlin verbrachte, hat sich in seinem äußeren Leben wenig verändert. Es war das Leben eines Einsamen, eines ganz seinen Ideen und Studien ergebenen Mannes, der im Umgang mit jungen Talenten, die er unterrichtete, und mit geistig hochstehenden Aesthetikern seiner Zeit (M. Mendelssohn, Forkel, Sulzer), mit denen er gern disputierte, ganz aufging. Er war unverheiratet und gehörte weder einer „Musikübenden Gesellschaft" an, noch liebte er die Oper. So wurde die a u s ü b e n d e Kunst für Kirnberger allmählich etwas Nachgeordnetes. Zwar berichtet Burney, der gestrenge Kritiker des deutschen Musiklebens, bei Gelegenheit seines Besuchs in Berlin (1773) habe Kirnberger auf seinen Wunsch zweimal für ihn gespielt[45]); das erstemal in seinem Hause auf einem Clavichord Fugen und Kirchenmusik, das zweitemal bei Hildebrand, „the best maker of harpsichords and pianofortes in Berlin" Improvisationen. Dabei offenbarte Kirnberger eine „große Kraft der Hand sowohl als Kenntnis in Harmonie und Modulation". Auch Gerber bestätigt in seinem Lexikon, daß Kirnberger immer mehr in seine theoretischen Arbeiten hineingezogen werde, „ob es ihm gleich weder an Geschmack, noch an der einem Virtuosen gehörigen Kunstfertigkeit fehlte". Schulz aber schreibt, daß Kirnberger „kein sonderlicher Praktiker war und keine Konzerte besuchte". Eine Scheuheit, die dem

Bewußtsein seiner Ungeschicklichkeit und nicht vollkommen „weltmännischen Bildung" entsprang, machte ihn verschlossen, gegen Fremde mißtrauisch, weil er fürchtete, sich irgendwie Blößen geben zu können.

Trotzdem war er unbestritten zwischen 1760 und 1780 eine der wichtigsten Persönlichkeiten im Musikleben Berlins, jedenfalls in allem, was den kritisch-theoretischen Teil der Musik angeht. Er stand im Mittelpunkte des Kampfes um „alte" und „neue" Lehre; und der große Kreis derer, die er als Schüler, Freunde oder als Gegner um sich hatte, legt ein beredtes Zeugnis für sein Wirken ab.

Die Anregungen zu seinen theoretischen Arbeiten kamen ihm aus seiner pädagogischen Tätigkeit, vor allem durch seine Stellung bei der Prinzessin Amalia. Ja man darf sagen, daß Kirnberger hauptsächlich ihrem Einfluß seine Entwicklung zum größten deutschen Theoretiker seiner Zeit verdankt[46]); denn da sie das Besondere in seiner Lehrart sehr wohl erkannte, ermunterte sie ihn, diese neuen anregenden Gedanken weiter auszuführen und in einen methodischen Zusammenhang zu bringen. Zugleich wirft auch ihre Dankbarkeit und das Vertrauen zu ihrem Lehrer und musikalischen Berater, den sie in jeder Weise förderte und unterstützte, ein gutes Licht auf Kirnbergers Eigenschaften als Lehrer. Diese in gewissem Sinne zurückgezogene Stelle, an der er wirkte, gab ihm überhaupt erst die Muße, allmählich seine Ideen über das gesamte Gebiet der Musiktheorie ganz klar zu entwickeln. Das kommt in der Widmung zu seiner „Kunst des reinen Satzes" deutlich zum Ausdruck:

> „... den Stoff zu diesem Werk bin ich Ew. Kgl. Hoheit schuldig, weil ich, um Dero tief forschende Gründlichkeit zu befriedigen, mich in der Notwendigkeit befand, allem, was zur Composition gehört, weit schärfer und gründlicher, als ich vorher gewohnt war nachzudenken. Vornehmlich habe ich es dem Genie Ew. Kgl. Hoheit zu danken, daß ich dadurch gleichsam gezwungen worden bin, die Finsternis, welche bisher den Weg von der Harmonie zur Melodie angehenden Componisten so schwer gemacht hat, etwas zu vertreiben.
>
> Und die großmüthige Belohnung, die Sie meinen Diensten zu einer Zeit angedeyen lassen, da sie derselben nicht mehr bedürfen, weil Ihre eigenen Einsichten so ungewöhnlich weit reichen, hat mir die Muße gegeben, ohne welche ich dieses Werk nie würde herausgeben können."

Leider müssen wir auch die schlechte Seite in der Veranlagung seiner Schülerin bei Kirnberger feststellen, indem er bei allem Idealismus und aller menschlichen Güte nicht die Fähigkeit hatte, sich beliebt zu machen. So kam er auch bei Hofe zu keiner Stellung,

> „die ihn bequem nährte und mit sorgloser Freyheit seiner angebeteten Kunst nachhängen ließ, während andere, die nichts als praktische Geschicklichkeit in der Kunst, ja junge Leute, die nichts als ihr natürliches Talent für sich hatten, zu einträglichen Stellen, ja selbst zu den ersten Ehrenämtern in der Kunst vor seinen Augen gelangten"[47]).

Dadurch, daß er als „leidenschaftlicher Kunsteiferer" alles, was „nicht den höheren Teil der Kunst unmittelbar förderte" oder wenigstens „vor der strengsten Kritik bestand", mit bitterstem Spott bekämpfte, hatte er viele Feinde. Zelter schreibt in seiner Fasch-Biographie:

„Kirnberger ward von vielen gehaßt, die ihn fürchteten".

Da diese „verdrießlichen Händel" (vor allem mit Marpurg),

„nichts weniger als kurz abgethan wurden, so hatten sie die schlimme Folge, daß sie seinen Charakter, der an sich zum Ernste geneigt war, etwas zurückhaltend, finster und sauer im Umgang machten". (Gerber.)

Daß dieser Ruf nicht ganz der Wirklichkeit entsprach, dürfen wir aus Burneys Bericht schließen, der ebenfalls gehört hatte, Kirnberger sei durch „Opposition" und Enttäuschung „sauer" geworden (he is said to be soured by opposition and disappointment); er war daher von der Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit dieses „ingenious professor" um so angenehmer berührt. In den letzten Jahren haben neben vielen Enttäuschungen auch „öfterer Mangel" und Krankheit ihn sich noch einsamer fühlen lassen. In seinem Schaffen aber ist er unermüdlich gewesen. Sein vielseitiges, weithin anregendes Werk verdient eine gründliche Rehabilitierung. —

Kirnberger gehört zu dem sogenannten „spätreifenden" Künstlertyp. Bei der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit mußte sich unzweifelhaft erst alles Neue klären, was er in den ganz verschiedenen Kulturkreisen Leipzig, Dresden, Polen und Berlin kennengelernt hatte. Reichardt sagt von ihm:[48])

„Kirnberger schritt in der Kunst und besonders in der höheren Kritik, seinem eigentlichen Fach, bis ans Ende seines Lebens unaufhörlich fort."

Zu dieser Charakteristik paßt die Bemerkung von J. A. P. Schulz, Kirnberger habe zeitlebens studiert und nicht nur Lehren gern gegeben, sondern auch genommen. Wenn wir Kirnbergers Leben überblicken, so fällt eine ziemlich klare Dreiteilung ins Auge: der erste Lebensabschnitt, seine Studienzeit (bis 1741) steht ganz in der „strengen" Musikanschauung und Lehrart Joh. Seb. Bachs; der zweite Abschnitt (bis etwa 1760) zeigt ihn als Praktiker, als geschätzten Musiker seiner Zeit, der auch die „freiere" Schreibart und die Ideen der Musikwelt der Hasse, Graun, Ph. E. Bach usw. beherrscht; erst in der dritten Zwanzigjahregruppe vollzieht sich die Wandlung zum Theoretiker, der aus dem Geiste der „Berliner Schule" zu einer wahrhaft gründlichen Kritik aller theoretischen Fragen gelangte und zugleich als Lehrer auf J. S. Bachs Lehrart zurückgehend ein Verteidiger aller wahren Kunst gegenüber der Verflachung wurde.

Mehr als bei manchem anderen Theoretiker ist Kirnbergers Werk gewissermaßen aus dem eigenen Erleben der auseinandergehenden Anschauungen, der allmählich sich verschärfenden Gegensätze der „Richtungen" und aus der Notwendigkeit, als Lehrender dazu Stellung zu nehmen, entstanden. Es ist darum auch besonders eng mit den Ideen seiner Zeit verbunden. Darf man eine nahe Wechselwirkung zwischen „Zeitideen" und „Werk" an sich schon als ein Zeichen des historisch Bedeutsamen werten, so doppelt, wenn man bedenkt, daß Berlin, Kirnbergers ausschließlicher Wirkungsort, in Musikfragen gerade in jenen dreißig Jahren seine „große Zeit" hatte, in deren erster Hälfte es zum anerkannten Mittelpunkt geworden war, in dem sich die verschiedensten Strömungen Deutschlands trafen, klärten und weiterentwickelten, während ihre zweite Hälfte durch eine zunehmende Gegensätzlichkeit zum Wiener Musikzentrum gekennzeichnet war[49]). Mit einer Dar-

stellung der wichtigsten Entwicklungslinien der sogen. „Uebergangszeit" erhalten wir den Zeitrahmen zu Kirnbergers Schaffen und in demselben, mikrokosmisch, ein Abbild des großen Stilwandels der ganzen Zeit. Da für die vorliegende Arbeit weniger die Formalbetrachtung von Kirnbergers kompositorischem Schaffen vom Gesichtspunkt einer Stileinordnung in Frage kommt als das Herausarbeiten der funktionellen Bedeutung seines pädagogisch-organisatorischen Lebenswerks innerhalb eines ganzen Entwicklungsprozesses, so ist es ratsam, von dem Wandel der Bedeutung der Musik für den „Kunstgenießenden" und von den Voraussetzungen ihrer Aufnahme (im Sinne von Müller-Freienfels) auszugehen.

Die Entwicklung der Musik des 18. Jahrhunderts, an deren Beginn noch die alte Welt des Barock wie ein Endglied in der Kette mittelalterlicher Geistesformen mit ihrer Traditionsgebundenheit fest gefügt steht, und an deren Ende der Klassizismus mit einem neuen Wirklichkeitssinn und Menschheitsbewußtsein sich Weltgeltung errungen hat, ist das Ergebnis eines Umwandlungsprozesses gewesen, der in zahllosen „Unterströmungen" auf allen Gebieten der Tonkunst und zunächst in allen Musikzentren Europas verschieden in Zeit und Art wirksam war[50]). So verwirrend die Ueberschneidungen und Gegensätzlichkeiten der vielen Unterströmungen und Teilgebiete sind, so viel geordneter wird das Bild, wenn man es strukturell aus dem „Gerichtetsein" der Kräfte und Ideen entwickelt. Die folgende Skizze der Hauptlinien des ideenmäßigen Entwicklungsganges soll gewissermaßen nur als Exzerpt, als Richtschnur, für die später zu entwickelnde Grundanschauung in Kirnbergers Werken dienen.

> Der Mensch des Barock um 1700 lebt in einer ständischen wie zünftigen Gebundenheit, innerhalb deren sich die Musikpflege und Musikerziehung zwischen den Polen bewegt: der älteren strengen ethisch-religiösen Auffassung (Musik als „donum dei"), die im Wirkungskreise der nord- und mitteldeutschen Kantoren- und Organistenkultur (Johann Sebastian Bach) ihre stärkste Stütze hat, und einer neueren freieren, durch das französische Bildungsideal des „galant' homme" geformten, in der die Musik „zur Recommendation dienend" nur noch „Begabten" überlassen bleiben soll[51]). Kirnberger ist auf Grund seiner musikalischen Erziehung in der Auffassungswelt der ersten Richtung groß geworden, und die sittlich-hohe Auffassung seines Lehrers ist, wie wir später sehen werden, zur Haupttriebkraft seines Werks geworden. Eine Zwischenstellung nimmt der Pietismus gegenüber der Musik ein. Der religiösen Gefühlslyrik (das Freylinghausen'sche Gesangbuch) und ihrer Vertonung etwa beim Hamburger Kreis und in den Oratorien und Passionen des 18. Jahrhunderts steht eine puritanische, ja „musikfeindliche" Richtung gegenüber (Musik erziehe zur Liederlichkeit; Fuhrmann's Pamphlete). Die regionalen Unterschiede, die Landschaftsstile in der Musik, sind in Deutschland je nach dem Grade der Traditionsgebundenheit auf der einen und der Stilmischung mit italienischen oder französischen Elementen auf der anderen Seite stark hervortretend. Am Beispiel der Bach'schen und Fux'schen Lehrart war auch das Gegensätzliche in der musikalischen

Gesinnung zwischen nord- und süddeutschem Denken dargestellt worden. Allgemeine Wesenseigenheiten der barocken Musik sind: Das Spirituelle des polyphonen Prinzips, das Pathetische, eine gewisse „Unruhe", das bewußte Brechen der Linien und Verunklären der Form zur Vermeidung von Symmetrie und Sinnfälligkeit und das Stilisieren des Inhalts durch Rückführung auf einen Grundaffekt[52]). Diese „stählerne Kraft des Barock zur Transzendenz" entspringt dem ethisch-religiösen Bewußtsein mittel- und norddeutscher Denkart. Die Kunst setzt das Wissen und Folgen-können sowie tätige Mitarbeit voraus, ist also für moderne Begriffe das Gegenteil von volkstümlich und naiv. Die Durchdringung harmonischer Abläufe mit melodischer Formung bis zu linearer Verselbständigung von Stimmen mit eigenen „kinetischen Energien" ist höchste Erfüllung dieser ins Irrationale strebenden Kunstgesinnung. Die Formgesetze entsprechen dem Bestreben, durch Ausbeuten des in einem Grundaffekt stilisierten tiefsten Sinnes die „Attribute" auf jenen zu beziehen. Aus diesem Prinzip der aus der Einheit gestalteten Vielheit erklären sich die gewaltigen Melodiebögen, die Technik der einheitlichen thematischen Fortspinnungsarbeit sowie die Einmaligkeit des Schlusses in allen Tonstücken. Es ist das statische Prinzip der „Ruhe in aller Bewegung"; die Musik will nichts psychologisch entwickeln.

Für die „Uebergangszeit" ist besonders die soziologische Umschichtung in Deutschland kennzeichnend. Neben den aristokratisch-höfischen Wirkungskreis (Oper, Hofkonzert, Ballett, Tafelmusik, Musikauftraggeber usw.) tritt allmählich der demokratisch-bürgerliche der aus den Akademien, Collegia musica, Musikausübenden Gesellschaften und Concerts spirituels eigene Konzertunternehmungen ins Leben ruft. Dem Bedürfnis dieser bürgerlichen Welt, zunächst noch im Sinne einer „besseren Gesellschaft" und des behaglichen „Freundeskreises" entspricht die musikalische Produktion in steigendem Maße. Form und Inhalt sind auf den Dilettanten zugeschnitten. Das führt dazu, daß neben den Zunftmusiker nun der Kenner und Liebhaber gleichberechtigt tritt, und daß sich schließlich ein neuer Typ, der „freie Musiker", entwickeln und durchsetzen konnte, der sich an alle Menschen ohne Standes- und Personenunterschied wendet. Dieser Weg der endgültigen „Säkularisierung" der Musik entspricht der geistigen Wandlung des 18. Jahrhunderts, deren Hauptlinien sich vom Rationalismus und der Aufklärung zu Rousseaus Ideen und dem Philantropinismus, zu Winkelmann-Lessings klassischer Kunstlehre und dem kosmopolitischen Neuhumanismus vorwärtsentwickelte. Es ist die Zeit der großen „Reisen" der Künstler und „Kunstrichter". In dieser Entwicklung liegt vor allem ein Wandel im Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das sein Korrelat in einem neuen psychologischen wie ästhetischen Bewußtsein hat. Das Prinzip des „peindre la nature", rationalistisch aufgestellt, wollte zunächst nicht die reale Natur schildern, sondern die reflektierte, die anmutige, zierliche. Die Verniedlichung ist das Wesen des Rokoko und des „galanten Stils". Seine „delikate Kleinkunst" vermeidet alles barocke Zuviel, alle große Leiden-

schaft; nur mäßige „sanfte Empfindungen" sollten ausgedrückt werden. Die allgemein herrschende Anakreontik beschränkte sich auf ein „diminutives Seelenleben", das sich immer mehr von dem heroisch-phantastischen Stil des Barock entfernte.

Die Aesthetik der wechselnden Affekte[53]) und ihres formal (rationell) darstellbaren Ausdrucks beschäftigte alle Musiker (schon Mattheson, besonders Quantz, Krause, Ph. E. Bach, L. Mozart, Kirnberger und Koch). Das Nebeneinander der Affekte verfeinerte die Technik der kleinen Phrasen, der Anstücklung, der Symmetrien und schnellen Wechsel in Stimmung und musikalischem Ausdruck. Ein dem spontanen Ausdruck naheliegendes und doch neues Element bedeutet das Durchdringen des wahrhaft Volkstümlichen, Primitiven, Sinnfälligen, in einer fast körperhaft empfundenen Naturnähe (im deutschen Singspiel). In diesen kleinen Formen, in denen sich die Melodie von dem Continuo allmählich ganz löst und allen „Ausdruck" absorbiert, in dem Prinzip ihrer Gestaltung (Einheit trotz Vielheit) ist zugleich der Keim für die großen Formen der Klassik enthalten, zu denen vor allem die Mannheimer Orchesterdynamik treibt. Dieses „Beweglichmachen des Gesamtkörpers"[54]) entspricht nicht nur einem Fliessen der Affekte, dem Prinzip des „Expressiven", sondern es bedingt auch eine neue, vom Barock grundverschiedene Flächigkeit, die schließlich zur „tonräumlichen Dimension der modernen Symphonie" führt. Auch hierbei ist der Wandel nicht aus der Form an sich erfolgt, sondern entspricht dem sich weitenden Lebens- und Vorstellungskreis des Kunstgenießenden. Hatte die Musik im kleinen Rokoko-Boudoir und Musiksalon den Charakter geselliger Unterhaltung, so brachte der Konzertsaal mit einem Publikum, das ohne gesellschaftliche Bindung nur zur reinen Apperception zusammentrat, ein starkes Erlebnismoment hinzu, dessen Bedeutung für die Ausführung wie auch für Form, Gestaltung und Mittel der Darstellung maßgebend sein mußte.

Die ungeheure Intensivierung des Ausdrucks, das Bedürfnis, über die „maßvollen Leidenschaften" der Aesthetik des „galanten Stils" hinauszustoßen, statt bloß zu „rühren und ergötzen" und in einer Schäferwelt der Damon und Phyllis zu tändeln, nun wirklich zu erschüttern, seelische Konflikte darzustellen, sich selbst zu offenbaren, — das sind die Kennzeichen des „Sturm und Drang", der Wertherzeit. Der expressive Stil des subjektiven Ausdrucks, wie ihn als einsam Herausragender schon Ph. E. Bach[55]) in vielen Werken schreibt, führt in einer geraden Linie in die romantische Erlebniswelt hinein. Die neuhumanistisch-klassizistische Periode hat indessen durch Idealisierung die Tonsprache zu einer allgemein-menschlichen, zu einer übernational-gültigen gemacht. In ihr erfüllte sich der Befreiungsprozeß aus allen Schranken und Bindungen der Konvention, der seit Rousseaus „retour à la nature" bis zur französischen Revolution auf allen Gebieten erstrebt wurde. Die Kraft der klassischen Ausdrucksmusik liegt in der Bekenntnishaftigkeit, der inneren Wahrhaftigkeit, Naturverbundenheit und der allgemeingültigen Sinnfälligkeit. Zugleich wohnt ihr eine neue ethische Kraft

inne, eine „Würde der Tonkunst", die sich nicht aus der Tradition (wie im Barock) ergibt, sondern aus dem Bewußtsein ihrer allgemein-menschlichen Gültigkeit.

Gerade diese Ideen, ihre Wandlung und Gegensätzlichkeiten muß man hervorheben, will man ein Einzelwerk wie das Kirnbergers einordnen und beurteilen. Dabei soll der Begriff des Beurteilens nur den des „funktionellen Erfassens" im Rahmen der Gesamtstruktur der Zeit bedeuten, nicht aber im Sinne eines „Wertens" nach gegenwartbedingten oder hypothetischen Normen, wie etwa bei Riemann[36]), dessen Darstellung durch das Beziehen auf sein Prinzip der Funktionstheorie weder Marpurgs noch Kirnbergers Ideen gerecht werden konnte, oder bei Friedländer, dessen Ausgehen vom Schubert'schen Liederschaffen allzu oft nach „späteren" Normen frühere Werke wertet. Denn nicht das ist historisch von Belang, ob z. B. Kirnbergers Klavierstücke im Vergleich zu anderen, die einem später sanktionierten „klassischen" Typ entsprechen, steif oder „reizlos" erscheinen, sondern daß sie Dokumente einer Kunstgesinnung sind, die, wie seine ganze Lehre, weit über Berlin hinaus, ja bis auf Mozart nachhaltig gewirkt hat! Das nachzuweisen ist eine der Aufgaben dieser Arbeit. Daraus erst wird sich für die Tätigkeit der Berliner Schule ein neues Bild ergeben, das mit dem der ungeheuren Wirkung innerhalb ihrer Zeit viel eher übereinstimmt, als das stereotyp übernommene Zerrbild, das bei dem angeblich „pedantisch-trockenen" Kompositionsstil der „Berliner Schule" ein näheres Eingehen auf ihre außerordentlich wichtige funktionelle Bedeutung überflüssig macht. Von diesen Gesichtspunkten aus soll nunmehr unsere Fragestellung folgendermaßen lauten:

1. Welches war der Zustand des Musiklebens, in dem die Berliner wirkten?
2. Welche Ideen finden in Kirnbergers Werk eine Verwirklichung und wie ist ihr Verhältnis zur Grundhaltung der Zeit?
3. Inwieweit hat Kirnbergers Lehrart Ideen J. S. Bachs seiner Zeit nutzbar gemacht?

Zu den zahlreichen Wirkungskreisen, in denen die deutsche Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gepflegt wurde, zu den Städten, deren Musikstile ihrem besonderen Gepräge nach fast die Merkmale von „Schulen" tragen: Leipzig, Dresden, Mannheim, Stuttgart, Hamburg, Wien usw. trat Berlin um 1750 ziemlich plötzlich. Nicht geschichtlicher Aufbau, sondern Zusammentreffen mannigfacher schöpferischer Elemente formte hier einen einheitlichen neuen Kunstwillen, stellte programmatisch die Forderungen dieses Kunstwollens auf. Die Vertreter dieser Gesinnung finden wir zunächst in der Kgl. Kapelle vereint, deren vorbildliche Eigenschaften durch den kunsteifrigen Herrscher gefördert wurden. Zu dem alten Stamm, der schon in der Ruppiner Zeit des Kronprinzen Friedrich dessen moderne Bestrebungen ausführen half, traten im Laufe des ersten Regierungsjahrzehnts bekanntlich Ph. E. Bach, Quantz, Graun, Janitzsch, Nichelmann, Kirnberger. Den Höhepunkt erreichte dieser „friderizianische Kreis" etwa um 1752.

„In der musikalischen Geschichte von Berlin leuchtete besonders dieses Jahr (1752), sowohl durch die vortrefflichen Compositionen seines Capellmeisters (Graun) als durch die Namen Astrua, Romani, Porporino und Carestini wie nicht weniger durch die ausgesuchteste Capelle hervor"[57]).

Vergegenwärtigt man sich die Werke, die zur Aufführung gelangten: „Orpheus" und „Silla" von Graun, die „Didone abandonata" von Hasse und „Il Trionfo della Fedelta", zu der neben Friedrich und einer „Sächsischen Churprinzessin" Hasse, Graun und G. Benda die Arien lieferten, — so sind mit ihnen die Hauptzüge der musikalischen Richtung des Hof-Kreises gekennzeichnet. Von den Stilelementen der Bachschen Schule und der Hasses, deren vorwiegend italienisches Melos sich mit den Ansätzen der Mannheimer Ausdruckskunst verband, mit einem Einschlag vom eleganten „französischen Geschmack" der Kammermusik (durch J. J. Quantz), setzte sich mit dem Aufschwunge der Oper und Friedrichs Vorliebe zu ihr, Grauns (und damit Hasses) Stil immer ausschließlicher durch. Das bedeutete aber eine Festlegung auf den Arientyp und seine konventionelle Technik der „emphatischen Wortwiederholungen" und zierlichen und manierlichen Ausdrucksformeln, eine Betonung der „höheren" Gattung, die der anspruchsvolleren aristokratischen Musikpflege entsprach, von der sich das Bürgertum zwar langsam, aber doch bewußt geistig wie gesellschaftlich zu trennen suchte. Zudem brachte der Siebenjährige Krieg einen merklichen Verfall der ganzen Musikpflege am Hofe, der zwar nach dem Kriege durch einen neuen Glanz überstrahlt wurde, der sich besonders an den Namen der gefeierten Elisabeth Mara-Schmehling (um 1770) knüpfte, der aber durch das Nachlassen der Anregungskraft Friedrichs in Musikfragen und durch das starre Festhalten des Königs an den Stücken der alten Blütezeit nicht über den tatsächlichen Stillstand hinwegtäuschen konnte.

„Schon seit 1745 (!) war keine andere als Graun'sche Musik gehört worden"[58]).

Das musikalische Urteil Fredrichs II. ist, nach dem Berichte Reichardts[59]), vor allem von Quantz bestimmt gewesen, der „in seiner Art ein sehr despotischer Regent war". Auf ihn, wie auf Agricola und Nicolai führt Reichardt z. T. den Abscheu des Königs gegen alle Neuerungen zurück. Opern von Leonardo Leo und Vinci, die z. B. Kirnberger für die Prinzessin Amalie kommen ließ, kamen dem König gar nicht zu Ohren, „viel weniger noch das Neuere und Neueste". Reichardt wurde nur mit der Bedingung angestellt, daß er à la Graun komponieren würde; und selbst fremde Sängerinnen mußten sich, wollten sie bei Hofe überhaupt gehört werden, dazu bequemen, auf den Geschmack des Königs Rücksicht zu nehmen und Hasse oder Graun singen, da er sonst zu sagen pflegte, es sei schade, daß die schöne Stimme an solche „musique de cabaret" verschwendet würde. Selbst die Kapelle, in der um 1770 viele der führenden Köpfe fehlten, hatte zwar noch den Abglanz früherer Disziplin und Schönheit; aber z. B. Burney berichtet (1773), die Berliner Musiker spielten laut, schienen sich übertönen zu wollen; statt gefühlt, lieber gehört zu werden. Er gebraucht sogar den harten Ausdruck „noise". Kann es wundernehmen, daß der genialste Kopf, Ph. E. Bach, unter diesen Umständen

schon 1767 den Hof verließ, an dem trotz der Hochachtung Friedrichs eine ersprießliche Arbeit für sein Talent nicht mehr möglich war?[80])

Die produktiven Kräfte hatten sich immer mehr in dem bürgerlichen Musikkreis gesammelt, in dem zunächst Krause als Aesthetiker (und Musiker), Ramler als Dichter und Marpurg als Theoretiker die führenden Köpfe waren. Aehnlich wie wir Marpurgs Verdienst vor allem in dem Erfassen der „historischen Bedeutung" der Situation, in der sich die Stilkrise um 1750 befand, sahen, müssen wir die Ideen, die Ramler und Krause zu einer Tatgemeinschaft zusammenschloß, als das Treibende anerkennen. Aus dem von Engelke veröffentlichten Briefwechsel Gleim—Krause erhält man ein kulturell wie historisch interessantes Bild von dem Werden einer Aktion, die für die folgenden zwei Jahrzehnte von entscheidender Bedeutung für die Stilkrise wurde[81]).

War schon als allgemeines Charakteristikum der Uebergangszeit die Idee des „Freundschaftskreises" als gesellschaftliche Erscheinungsform erwähnt worden, so müssen wir für das Vorstadium des Berliner „Bürgerlichen Musikkreises" ein besonders weitverzweigtes Freundschaftsbündnis feststellen. Aus dem Freundschaftsbund der Halleschen Studenten Gleim, Uz, Rudnik, Götz kam Gleim 1740 nach Berlin, wo durch Vermittlung von E. v. Kleist der junge Krause (seit 1745 in Potsdam) ihn, Ramler, Hagedorn und Sulzer kennenlernte. Zu ihnen trat später Kirnberger in tätige Mitarbeit. Die Beziehung zu den Musikern, die ihrerseits in dem 1749 gegründeten „Montagsclub" eine Gemeinschaft Gleichgesinnter gebildet hatten, stellte Krause her, der als Mitglied dieses Clubs Quantz, Ph. E. Bach, Graun, Agricola, Nichelmann u. a. kennenlernte. War für den höfischen Kreis die persönliche Anregung Friedrichs in den ersten zwei Jahrzehnten das vereinigende und belebende Element, so entstanden dem bürgerlichen Kreis in den „Musikausübenden Gesellschaften" gewissermaßen die Organe ihres Kunstwillens. Sie waren (unter Sack, nach dem Vorbild seines Amtsvorgängers G. Hayne, des Klavierlehrers Friedrichs II., unter Schale, Janitzsch u. a.) als Träger der neuen Ideen, als der fruchtbare Boden für die Entwicklung und den Erfolg dieser Bestrebungen von besonderer Wichtigkeit. Daher beginnt Marpurg seine erste Veröffentlichung, den „Critischen Musicus an der Spree", mit einem Bericht von der

> „Gesellschaft des ruhmwürdigen Komponisten Kgl. Musicus Joh. Gottl. Janitzsch Wohnung hinter dem Jägerhof, allwo sehr angenehm und wohlgepflegte Stücke aufgeführt werden".

Interessenten konnten umsonst zuhören; später waren es geschlossene Gesellschaften. Ein für damalige Zeit unerhört starkes Gefühl der Solidarität verband jene Musiker, ließ die Einzelnen sich bewußt als Glieder einer Schule fühlen, deren Veröffentlichungen die höchste Stufe des Gemeinschaftsgeistes enthielten: die Anonymität.

Will man das Jahr der Wirksamkeit dieses Kreises festlegen, so muß es nicht 1753, das Jahr der Veröffentlichung der „Oden mit Melodien", sondern 1752 sein, weil als erste „Tat" neben der „Flötenschule" von Quantz besonders Krauses Abhandlung „Von der musikalischen Poesie" zu werten ist. Auf dieses hochbedeutsame Werk, das sowohl der skeptische Sulzer wie

auch Kirnberger hochschätzte, werden wir bei der Darstellung von Sulzers „Theorie der schönen Künste" und Kirnbergers darin niedergelegten ästhetischen Anschauungen eingehen. Für das Verständnis der Entwicklung des „bürgerlichen Musikkreises" ist es von Wichtigkeit festzustellen, worin das Trennende besteht, das sich seit etwa 1752 gegenüber dem Hof-Kreise immer stärker bemerkbar macht.

Das Pathos der heroischen Welt von Zeno's und Metastasio's Opernsujets, deren Reformbedürftigkeit allgemein anerkannt wurde, hatte zwar oft durch die Graunsche Melodik mit ihrer „galanten Glätte" etwas allgemein Rührendes, Gefälliges erhalten, jedoch rückte der Inhalt der bürgerlichen Welt immer ferner. Was die Schöpfungen des Kreises von Ramler-Krause erfüllt, ist ein humanes Ethos. Von hieraus ist die Divergenz in der Entwicklung der beiden „Kreise" zu verstehen, in der weltanschaulichen Wandlung tritt sie klar zutage.

Die getrennten Ströme verlaufen zunächst noch (um 1752) „gleichgerichtet", d. h. ihre Trennung besteht in einer bewußten Bevorzugung verschiedener Gebiete, Formen und Stilprinzipien der Musik. Daß sogar das traditionelle Gefühl, der Oper das Prädikat des „vornehmsten Singegedicht und des vollständigsten Singstücks" zuzuerkennen, auf der Seite der Bürgerlichen noch herrscht, geht aus Krauses Schrift deutlich hervor. Daraus folgt (S. 146) daß „in den Arien die Hauptvollkommenheiten des Gesanges in der Musik enthalten sind".

> Die Arie ist ein Musikstück, welches mit aller Kunst und Zierlichkeit komponiert und gesungen wird. Der Dichter müsse den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, nur die „Zeichnung entwerfen", und dem Musiker die „völlige Darstellung" überlassen, durch emphatische Wiederholung der Worte und darauf gesetzte redende Töne „das Gemählde auszumahlen und zu vollenden". „Die Idee werde durch Töne gleichsam in ihre Theile zergliedert und zerlegt". (S. 129.)

Neben der hochangesehenen Arie spielt die Ode eine bescheidene Rolle. Sie hat zu allen Strophen nur eine Melodie. Aber auch hier folgt (wie im Vorwort zur Odensammlung 1753—55) ein Hinweis auf „die nach französischem Geschmack komponierten Arien", die, im Gegensatz zu den italienischen (mit lebendiger Empfindung und dem Objekt der Leidenschaft beständig vor Augen) meist „nur wie Oden" seien.

> „Jene muntere (sc. französ.) Nation siehet die Musik als eine allgemeine Ergötzlichkeit an und will nur solche Musik haben, die man leicht nach- und mitsingen kann." (S. 111.)

Damit war nun die „Parole" für den neuen Kunstwillen gegeben, denn gerade dieser gesellige Liedtypus, der unter den Begriff „Ode" fällt, hat bekanntlich schon im folgenden Jahre (1753) mit der ausdrücklichen Berufung auf das französische Vorbild einen ungeahnten Erfolg errungen. In der Eigenschaft des „Leicht-Nachsingbaren" liegt das Geheimnis, das schon Mattheson das „Ich-weiß-nicht-was" in der Melodie nennt, genau wie noch C. F. Cramer in seinem „Magazin der Musik" (1784). Dieses „Etwas" ist

nicht gleichzusetzen mit billiger „Popularität". Darin unterscheiden sich eben Hiller und Kirnbergers Schüler J. A. P. Schulz, daß bei Schulz das Melos aus einer großen Linie, aus „edler Einfalt" kommt, während Hillers Weisen häufig genug aus der primitivsten Kleingliedrigkeit erwachsen. Auf Schulz weist auch C. F. Cramer, wenn ihm das Wesen des Liedes folgende Merkmale zu enthalten scheint:

> „Nicht das Gemeine, Volksmäßige, nach welchem jetzt in Dichtkunst und Musik so gehascht wird, sondern dasjenige Unbeschreibbare, dies je ne sais quoi, wodurch bei dem größten Teil der unbefangenen für kein System, keine individuelle Gattung eingenommenen Kenner, eine Melodie sogleich gefällt, sogleich willigen Eingang in Ohr und Herz findet"[62]).

Das ist es, was dem Schaffen der Berliner den durchschlagenden Erfolg verschaffte. Ausgehend von der kleinen, kleinsten Form, indem sie „das Ideal des Liedes von dem armen Chanson der Franzosen abstrahierten", übertrugen die Berliner Musiker dies Ideal auf alle übrigen Gattungen ihres Schaffens. Bezeichnen wir dieses Ideal mit dem Begriff „Sinnfälligkeit", so kam in der Tat die Ode der Verwirklichung ihrer Forderung 1. nach klarer, d. h. symmetrischer Form, 2. nach Konzentration des Ausdrucks und 3. nach Einfachheit der Mittel besonders entgegen. Als 4. Punkt muß ein neuer Ausgleich des Verhältnisses zwischen Wort und Ton durch eine Bevorzugung der einfachsten metrischen Gestaltung gelten. Die drei ersten Prinzipien sind in der Folgezeit zur Grundhaltung des Wiener klassichen Symphoniestils geworden, und es ist nur die Frage einer verstärkten Beweisführung, um die Andeutungen, die schon Kretzschmar, Heuß, und neuerdings Bücken macht[63]), zu rechtfertigen, daß ein großer entscheidender Strom in der Entwicklung des klassichen Wiener Stils aus dem Schaffen des norddeutschen Kreises entsprungen ist[64]).

Die Uebertragung der damals als „neu" empfundenen Prinzipien auf alle Gattungen der Kompositionen im „freien" Stil hat Marpurgs Wirken gefördert. Durch seine großen Sammlungen „Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo..." 1756 und 1757 sowie „Raccolta delle megliore Sinfonie..." Leipzig 1761—62, 4 Bände zu je 6 Sinfonien, in denen auch Kirnberger vertreten ist, hat er eine Art Standard der Stilrichtungen geschaffen. In diesem Werk läßt sich ein Stilvergleich lehrreich durchführen. Die norddeutsche Gruppe ist vertreten in einer Sinfonie Friedrichs II., mit der die Sammlung beginnt, in Sinfonien von Kirnberger, Ph. E. Bach, C. H. Graun, G. Benda, während etwa die Wagenseilschen Kompositionen (Sinf. XVI in D und XXIV in C) mit ihrer flächigen Mannheimer Dreiklangsthematik klar davon abstechen. Das Einheitliche, was der norddeutschen Sinfonik eignet, ist eine Kontinuität der melodischen Abläufe. In ihr treffen sich sowohl die neue Melodie mit ihren symmetrisch gegliederten „Kerbungen" und Perioden als auch eine bemerkenswerte Technik des „Satzes", der Gegenstimmen, der melodischen Durchdringung der Mittelstimmen. Darin hat man schon um 1780 eine steife „Schulmäßigkeit" und Gelehrtheit erblickt, von der die leichtflüssige Schreibart Haydns so vorteilhaft abstach. Das stimmt nur zum Teil, solange man

die (damals bekannten) früheren Werke Haydns ins Auge faßt; indessen hat die gerade seit 1780 beginnende Bereicherung des „Satzes" innerhalb der Wiener Klassik seine Anregung eben gerade von dem norddeutschen Stil erhalten.

Daß auch hierin sich der alte Gegensatz im Kunst w o l l e n zwischen Nord und Süd offenbart, lehrt das Beispiel C. Ph. E. Bachs, der sich bei aller Anerkennung seiner „Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack" doch auch den Vorwurf der „Gelehrsamkeit" seines Satzes gefallen lassen mußte![65]) Dieser Ernst, diese „Gewichtigkeit" des Satzes (gegenüber der Haydnschen „Leichtigkeit") enthält die historische Bedeutung des Berliner „Manierismus". —

Hatten wir in der Darstellung des „bürgerlichen Musikkreises" seit seines ersten Erfolges (1752) bis etwa 1762 einen einheitlichen Kunstwillen feststellen können, der durch das Zusammenwirken von Theorie, Aesthetik und Dichtkunst mit der Musik und deren hervorragendsten Vertretern in Nord- und Mitteldeutschland besondere Aktionskraft entwickelte, so ist seit etwa 1760 wiederum eine Spaltung bemerkbar, die sich innerhalb des Berliner Musikkreises zu immer schärferen Gegensätzen ausbildete.

Während die Instrumentalmusik[66]) der norddeutschen Sinfoniker zu einem gewissen Abschluß der Entwicklung gekommen war, machte das gesellige Lied der galanten Anakreontik eine wichtige Wandlung durch. Es gibt ein schiefes Bild, wollte man in den „Oden" der Berliner nur eine Nachbildung des französischen Chansons oder, wie es Günther Müller tut, eine „bruchlose Weiterbildung der Liedmusik aus den Anfängen bei Sperontes und Görner" sehen. Stilistisch ist hier u. a. eine Anknüpfung an T e l e m a n n s Odentechnik zu betonen. Die Konzentration des Ausdrucks und Einfachheit der Melodik sind bei ihm viel besser gelungen als etwa bei den oft deutlich instrumentalen Melodien Sperontes'. Der Vergleich mit Telemanns Oden zeigt uns aber auch den Fortschritt, die Wandlung in der S t r u k t u r d e r M e l o d i e. Telemanns Kompositionen sind noch echte Vertreter der G e n e r a l b a ß t e c h n i k, in der M e l o d i e u n d C o n t i n u o aufeinander bezogen sind, sich ergänzen, nachahmen. Der „stetige Baß" hat als „Repräsentant" der Mittelstimmen noch Eigenberechtigung. Durch ihn wird zuweilen die V i e r t a k t p e r i o d e d u r c h b r o c h e n[67]). Demgegenüber bringt die Berliner Ode prinzipiell den A u s g l e i c h d e r P h r a s e n und Melodieteile, die Loslösung vom Baß. Auf die Beeinflussung der Melodiebildung durch die Art der Baßführung hat Leichtentritt in seiner „Musikalischen Formenlehre" (S. 247) mit Recht hingewiesen. Die „neue Melodie" beruht auf dem Prinzip der „gleichmäßigen rhythmischen Akzentuierung", wie Kurth es nennt, das in den großen Formen der Klassik zur Technik der „pulsierenden Akzente" gesteigert wird. Die Tendenz zu einer prägnanten, ja sogar u n b e g l e i t e t e n Melodie ist für die modernen Bestrebungen um 1750 besonders charakteristisch. So schreibt Krause (1748) an Uz über seine Compositionen einer Gleimschen Cantate (!):

> „Es ist darin außer dem Baß gar keine andere Harmonie. Ich habe versuchen wollen, wie man m i t d e r b l o ß e n M e l o d i e ausrichten könne"[68]).

Es ist historisch interessant zu beobachten, wie das Bestreben nach klarer, einfachster Gliederung sich von den kleineren Gattungen der bürgerlichen Gesellschaftsmusik hinauf bis in die „großen" Formen umgestaltend entwickelte. Zugleich wird ein neuer Impuls ausgelöst, der an die Beliebtheit gerade der anspruchsloseren „Kleinkunst" anknüpfend diejenigen Kräfte erstarken ließ, die im Gegensatz sowohl zu dem volksfernen Pathos des italienischen Opernstils wie zu der „gesellschaftlichen" anakreontischen Tändelei im Singspiel eine neue Naturwirklichkeit als ein nationales, wahrhaft volkstümliches Element begrüßten. Als Krause 1752 über die Gattung der Singspiele schrieb (S. 432), daß sie

„wenn auch bis jetzo nicht untadelhaft gewesen, so doch gebessert und in vollkommenen Stand gesetzt werden können",

hat er sicher nicht die Entwicklung zum Liede im wahren „Volkston" gemeint, wie sie Hiller in seinen Singspielen schuf, und wie sie tatsächlich „durch ganz Deutschland allgemein geworden sind"[69]).

„Welcher Handwerksbursche, welcher gemeine Soldat, welches Mädchen singt nicht von ihm die Lieder: „Als ich auf meiner Bleiche usw.". „Ohne Lieb' und ohne Wein usw." und verschiedene andere. Es gibt kein Theater unter uns, wo sie nicht mehr als einmal aufgeführt wären,"

Man bedenke, welch' große soziologische Wandlung es bedeutete, daß ein Musiker vom Range Joh. Ad. Hillers (1728—1804), der seit 1789 sogar das Thomaskantorat innehatte, im Ton des Kinder-, Soldaten- und Handwerksburschenliedes schrieb! Die bewußte Primitivität hatte ihr Vorbild in Rousseaus Ideen, dessen „Emile" (1762) in Deutschland und Frankreich gleich starken Widerhall fand.

Damit war ein Stilwandel besiegelt, wie er rascher und einschneidender kaum denkbar ist. Die Brücken zum Verständnis der polyphonen, erhabenen, ganz auf innere Versenkung abzielenden Kunst Joh. Seb. Bachs waren nunmehr ganz abgebrochen. Trotz der etwas staunenden Verehrung wußten selbst klardenkende Köpfe, ja die meisten Schüler Bachs[70]), nichts mehr mit dieser gigantischen Kunst und ihren maßlosen Melodiebögen, die sich keiner Viertaktigkeit mit ihrer Kleingliedrigkeit einfügen wollten, anzufangen. Sein Stil galt als so schwer,

„daß seine Stücke heutzutage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an. Die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neueren hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. — Es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwei bis drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können".

Es wirkt fast komisch zu lesen:

„Eine Fantasie, eine Sonate, ein Konzert oder figurierter Choral, für die Orgel von Bach gesetzt, hat gewöhnlich sechs Zeilen: 2 für das obere Manual, 2 für das untere und 2 für das Pedal. Ueberdies hat öfters die linke und rechte Faust Dezimen- auch Duodezimengriffe, die nur ein Gigant herausbringen kann"[71]).

Aehnlich, wenn auch nicht ganz so fern, stand die Zeit zwischen 1755 und 1775 in Deutschland dem Schaffen Händels gegenüber. Zwar war seine Tonsprache durch eine gemeinsame Quelle mit der herrschenden italienischen Opernarie dem „Kenner und Liebhaber" geläufiger, und auch das breitere Publikum hat besonders durch die lange nachhaltende Beliebtheit der Telemannschen Kompositionen eine Verbindungsmöglichkeit gehabt; aber das Trennende lag doch im Wandel des Ausdrucks, der Deklamation; in dem Begriff der „redenden Töne", die eine weit eindringlichere Darstellung der sich immer mehr verfeinernden Affektenunterschiede ermöglichten, und die durch Aufsaugung aller Ausdruckskräfte in der „Einlinigkeit" der Melodie sowohl das Stimmengewebe bedeutungslos werden ließen als auch den immer sparsameren Harmoniewechsel zum bloßen „Hintergrund" machten. Die Kadenzierung diente schließlich nur der Akzentuierung der Perioden. Deshalb bestaunte man wohl die Fülle der Harmonien und ihrer Beziehungen bei Bach, aber zwischen seiner zum Linearen strebenden Melodik und dem aus Ebenmäßigkeit und Deklamation geschaffenen neuen Melodietypus lag doch eine Welt veränderter Vorstellung und gewandelten Gefühlslebens. Bachs melodische Linie

> „belebt sich ihre Erformung nicht aus der Freude an der lebensvoll vorsprudelnden Kraft des Liedes, am Ebenmaß der Linienphasen und an der Gleichförmigkeit des Schwerpunktwechsels", d. h. an der Sinnfälligkeit, dem bewußt Primitiven, der Naturverbundenheit, — sondern strebt gerade von ihr fort: „Das Gelöstsein von der äußeren Symmetrie ihrer bewegten Züge, das Irren ins Unbegrenzte, Uneingeschränktheit des melodischen Gestaltens und Aufgehen in der Phantastik freiesten Formenausdrucks, ein Hinausdrängen ins Grenzenlose bestimmt das Wesen Bachscher Melodienbildung"[72]).

So ist es verständlich, wenn die Zeit jenes für sie unverständliche Fortdrängen von dem neu erlebten Naturgefühl mit seiner Freude an sinnfälliger Gestaltung für einen Mangel an Wahrheitssinn und Gefühl für Ausdruck halten konnte. Kann man sich einen erschütternderen Eindruck denken als jenen, den der junge Reichardt 1782 in seinem „Kunstmagazin" (S. 196) mitteilt, indem er sein Bach-Händel-Erlebnis mit den Gefühlen vergleicht, die Goethe beim Anblick des Straßburger Münsters bewegten? Es ist das Staunen vor dem Fremden, dem Gotischen. Der Vergleich ist fein empfunden, und doch klingt etwas darin von dem berüchtigten Satz in Rousseaus Dictionnaire de Musique („Art. Harmonie"):

> „il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare dont nous ne nous fussions jamais avises, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art de la Musique vraiment naturelle."

Denn nach jenem Vergleich folgen die Sätze des Nichtverstehens:

> „Hätte Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt, so Händel beseelte, er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur weit Kunstgelehrter

und fleißiger. Hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntnis des Menschen, der Sprache und Dichtkunst gehabt und wären kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Konvenienz von sich fortzuschleudern....!"

Diese Einstellung, die schon seit Joh. Ad. Scheibes ersten Angriffen (1737) auf den Bachschen Stil (gegenüber Händels und Telemanns Melodik) bestand und in der Zeit des Stilwandels zur allgemeinen Ansicht wurde, rief nun in Berlin eine Opposition auf den Plan, die sich um 1760 aus dem zweiten (bürgerlichen) Musikkreis loslöste. In ihr ist Kirnberger der geistige Mittelpunkt[73]). Ihr Bestreben ist: gegen das Vordringen des gewollt-Primitiven, wie es das Singspiel und das Hillersche Lied kennzeichnet, gegen das Vernachlässigen des kunstmäßigen reinen Satzes und der Kraft, die in den melodischen Energien der Polyphonie enthalten waren, eine bewußte Pflege und ein Verständnis für die älteren Formen und die aller theoretischen Erziehung zugrunde liegende Technik des „reinen Satzes" und des Kontrapunkts zu verbreiten. Damit wird der Schwerpunkt (im Gegensatz zu den neuen Lied-Melodikern) auf die instrumentale Satztechnik verlegt. Kirnbergers erster Schritt in dieser Richtung ist die polemische Veröffentlichung eines zweistimmigen „Allegro" (Fuge) mit einer elfseitigen „Verteidigung" (1759), die durch eine anonyme Kritik im 6. „Kritischen Brief über die Tonkunst" Marpurgs hervorgerufen war. In dieser Verteidigung werden an Hand von Beispielen aus Werken J. S. Bachs, Händels, Grauns und Telemanns und Zitaten aus Fux und Murschhauser alle Grundregeln und praktischen Eigenheiten des zweistimmigen Satzes dargestellt. In diesem Berufen auf die Praxis der älteren Meister liegt etwas von der Methode J. S. Bachs; darauf hat Kirnberger sein ganzes Wirken und Schaffen aufgebaut.

Je größer die Kluft zwischen diesem Kreise der „Rechtgläubigen" und der Zeitströmung wurde, mit desto größerer Leidenschaft haben sie für die „wahre Kunst", für das Erhabene, Große und Wertvolle in der älteren Kunst ihre Jünger und Verehrer erzogen. Einzig diesem hohen Ziel ist Kirnbergers ganzes Lebenswerk gewidmet. Die Frage des Stils und der Kompositionstechnik wurde zu einer Angelegenheit der Gesinnung. Von Bachs Lehrart in der Komposition mit ihrer ethischen Einstellung ausgehend, hat Kirnberger allmählich eine Zufluchtsstätte für alle bedeutsame ältere Kunst und ihre Pflege geschaffen, in der neben Bach, Händel, Graun selbst Haßler, Palestrina und Froberger vertreten waren! Zu diesem Kreise gehörten die bedeutendsten Musiker und Theoretiker, die in Berlin wirkten, J. A. P. Schulz und Amalie von Preußen, Sulzer, Krause, Cramer und Forkel; selbst die „Späteren", Reichardt, Fasch und Zelter haben aus dieser „Schule" Lehren genommen. Vergessen wir nicht, daß es damals der einzige Hort der Lehre Joh. Seb. Bachs war, ja die einzige Stelle, die systematisch alle erreichbaren Kompositionen Bachs und anderer Meister sammelte. Ihre historischen Auswirkungen nachzuweisen, wird die Aufgabe der folgenden Abschnitte sein. —

Der Begriff der „Stilmischung“[74]) spielt bei den Theoretikern der Uebergangsepoche eine besonders große Rolle (vgl. Quantz' Schlußkapitel seiner Flötenschule). Hatte Quantz wie seine ganze Zeit dabei vorwiegend das Problem einer Vereinigung der Vorzüge des italienischen Stils mit denen des französischen Geschmacks für das Schaffen der deutschen Musiker vor Augen, so können wir heute feststellen, daß gerade der friderizianische Musikkreis durch die bedeutenden Vertreter aus der Schule J. S. Bachs ein so starkes Element deutscher Musikanschauung aufweisen konnte wie kein anderer. Zwar war die Richtung des höfischen Kreises durch die gesellschaftliche Bedeutung der italienischen Oper ziemlich festgelegt, aber schon bei einer stilkritischen Betrachtung der Graun'schen Kompositionstechnik, sofern man außer seinen Arien vor allem seine geistliche Musik und Instrumentalstücke heranzieht, fallen echt deutsche Züge spätbarocker Gestaltung und eine Verwandtschaft mit dem Telemannschen Stil auf. Dessen Stileigenheiten erscheinen in Grauns Stil bedeutend weiterentwickelt: eine gewisse Glätte der Melodik, in der eine Tendenz zur Phasengleichheit, zur Einfachheit in der Linie und zur Steigerung des Wortausdrucks fühlbar wird. Und vor allem ist es das Prinzip einer Zweistimmigkeit, das dem Auflösungsstadium der Generalbaßpraxis entspricht, in dem der Baß wenn auch nicht formbildende Kraft so doch noch immer einen Rest fließender melodischer Energie enthält. Darin liegt der fundamentale Unterschied zu der Entwicklung, die in Mannheim und Wien mit dem Siege des homophonen Prinzips dem Baß nur mehr harmonisch-funktionelle Kraft gab.

Es ist zur Beurteilung von Kirnbergers Kompositionsstil von Wichtigkeit festzustellen, daß er durch seine Ausbildung wie durch seine Tätigkeit in Berlin aus den beiden Strömen geschöpft hat, die der deutschen Musik des frühen 18. Jahrhunderts entsprungen sind: dem Strom der reinen Polyphonie in der strengen Schule Bachs und der freieren Schreibart Grauns, der trotz aller italienischen „Glätte“ doch sein deutsches Gefühl nicht verleugnet, das in der Musik von der Beziehung der Stimmen zueinander ausgeht und im Satz den wichtigsten Ausdrucksfaktor sieht. Wir müssen hier von einem norddeutschen Stil sprechen, für den Kirnbergers Kompositionen besonders charakteristisch sind, macht sich in ihnen auch ein Zugeständnis an das modische „galante“ Tändeln bemerkbar, wie es bei „Galanteriestücken“ und den „Oden“ des Gleim-Ramler-Kreises selbstverständlich ist, so sind doch seine Instrumentalstücke oft von einer herben Kraft. Je stärker bei ihm das Bewußtsein seiner Gegnerschaft gegen das Leichtflüssige, gegen den sinnfälligen Ausdruck nackter Natürlichkeit in der Kunst wurde, desto eindringlicher „gestaltete“ er mit den Mitteln des kunstvollen Satzes. Besonders wertvoll erscheinen in dieser Hinsicht seine 6 Trio-Sonaten, die die Amalienbibliothek als Manuskript enthält, sowie sein Psalm „An den Flüßen Babylons“, dessen schlichte Vierstimmigkeit aus dem Choralstil erwachsen ist und sich zu monumentaler Ausdruckskraft steigert. Es ist das deutliche Vorbild für Amaliens Komposition zu Ramlers „Tod Jesu“ (s. o.).

Daß Kirnbergers Kompositionen nicht nur für seinen Schülerkreis von Bedeutung waren, sondern weithin allgemeine Anerkennung genossen, war schon oben angedeutet worden. Außer dem Bericht von Schulz, dessen „Held für die

praktische Musik" Kirnberger neben Ph. E. Bach (1761) war, erfahren wir auch von Ch. Burney (1773), daß er Kirnberger schon kannte, bevor er ihn in Berlin aufsuchte, da er „mit vielen seiner Kompositionen vertraut war". Die Singakademie besitzt aus dem Nachlaß Zelters neben allen wichtigen theoretischen Schriften seine Trios, viele Klavierkompositionen, Flötensoli, Gesänge, seine Kantate „Ino" (zweifach) „Vermischte Musikalien" (1769), Fugen und Studien, Choräle und Canons, die letzteren von Faschs Hand. Auch die Bibliothèque du Conservatoire in Brüssel (Verzeichnis von Wotquenne) enthält als Manuskripte eine Flöten- und eine Cembalo-Sonate von Kirnberger, gedruckt seine Trio-Sonate vom Jahre 1763, seine 24 „Oden und Melodien" (Danzig 1773), sowie seine „Clavierübungen mit der Bachischen Applikatur" (Berlin 1766). Das Britische Museum besitzt außer diesen Werken noch

„Lieder mit Melodien", Berlin 1762.
„Lied nach dem Frieden", (1779).
„Kirnbergers kleine Oden und Lieder", gesammelt von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin, 1789.
„Diverses Pièces pour le Clavecin", (1780).
„Sonate pour la Flute trav." (1767).
„Vermischte Musikalien", (1769).

Will man die Menge der Kompositionen, die die Preußische Staatsbibliothek zusammen mit der sogen. Amalienbibliothek besitzt, übersehen, so muß man sich auf die wichtigeren Werke beschränken. Dabei ist es ratsam, eine für Kirnbergers Schaffen geeignete Dreiteilung vorzunehmen, in Kompositionen

1. des galanten Stils,
2. des gebundenen Stils,
3. mit ausgesprochener Lehrabsicht.

Den ersten Bericht über Kirnbergers Kompositionen bringt Marpurg 1754 in seinen „Histor.-Krit. Beyträgen".

„Seine bisherigen Kompositionen sind einige lateinische Messen, Fugen, Clavierkonzerte, Trios und Solos etc. für die Flöte und Violine".

Von diesen Kompositionen sind die meisten nicht mehr nachweisbar, jedoch sind wahrscheinlich die Fugen erhalten sowie die Flötensonaten mit den um 1761 ff. veröffentlichten übereinstimmend. Um 1760 finden wir Kirnbergers „galante" Kompositionen in allen großen Sammlungen neben den bekanntesten Musikern seiner Zeit vertreten. Die wichtigsten Sammlungen sind:

1. Geistliche, moralische und weltliche Oden, Berlin 1758.
2. Kleine Klavierstücke nebst einigen Oden, Berlin 1760.
3. Musikal. Allerley, Berlin Birnstiel 1760—62.
4. Musikal. Mancherley, Berlin 1762—63.
5. Nebenstunden der Berlin Musen, Berlin 1762.
6. Tonstücke f. d. Clav. von Herrn Ph. E. Bach und einigen anderen Klassischen Musikern, Berlin 1762.
7. Musikal. Vielerley Ph. E. Bach, Hamburg 1770.

Die meisten der in diesen Sammlungen enthaltenen Oden sind 1762 als „Lieder mit Melodien" in Berlin (24 Stück) herausgekommen, 2. Auflage 1774. Diese Oden sind so recht Vertreter des galanten Geschmacks, da sie einen bestimmten Affekt abwandeln, der eine mäßige, zarte, Vergnügen bereitende

Empfindung ausdrückt. Wie als Motto steht er jedem Liede beigefügt. Die damals sehr beliebten Stücke heißen:

1. An eine kleine Schöne	(Lieblich)
2. Doris	(Angenehm)
3. Die Liebe	(Kosackisch)
4. Das Wasser und der Wein	(Fröhlich)
5. Geschäfte	(Scherzend)
6. Klagen eines Jünglings	(Tändelnd) In Samml. 2) enthalten
7. Das Privilegium	(Munter)
8. Die Weigerung	(in mäßiger Bewegung)
	In Samml. 1) enthalten
9. Der Traum	(Munter)
10. Der Weinberg	(Mäßig)
11. Amynt	(zärtlich und schmerzhaft)
12. Aufmunterung zum Vergnügen	——— In Samml. 5) enthalten
13. Recht und Unrecht	(Tändelnd)
14. Der Frühling, an Doris	(Anmuthig)
15. Die Mitternacht	(In mäßiger Bewegung)
16. Doris	(Lieblich)
17. Mittel freundlich zu werden	(Angenehm)
18. Der Frühling	(Angenehm)
19. Mein Thun und Wandel	(In mäßiger Bewegung)
20. Das gleiche Ehepaar	(Gerade weg)
21. An den Gott des Schlafs	(In mäßiger Beweg.) In Samml. 2) enth.
22. An Doris	(Rührend)
23. Damötas und Phyllis	(In mäßiger Bewegung)
24. Das Liebesband	(In mäß.)

Der Unterhaltungscharakter dieser Lieder läßt es zu einem tieferen Eingehen auf den Text nicht kommen. Alle oben festgestellten Merkmale: die „Glätte" der Form, einfachste Gliederung, und trotzdem das Beibehalten des „stetigen" Basses finden wir in dem beigefügten Lied (Nr. 4) „Das Wasser und der Wein". Selbst das alte Mittel der „Spiegelung" bei den Worten: „doch beym Weine kehrt sichs um" fügt sich elegant und zwanglos in das Ganze. Aber auch Stücke wie das VI. und das XX. Lied (siehe Anhang Nr. 1, 2, 3) werden verdeutlichen, wie selbst in diesem kleinsten Rahmen fein geschliffene Musikstücke entstehen können, deren ausgewogene Phrasierung und Ebenmäßigkeit als meisterhaft gelten darf.

Eine zweite Sammlung „Oden und Melodien" 1773, Danzig bey Flörcke ist ihrem Gehalt wie auch dem Stile nach sehr viel gewichtiger. Unter den 24 Nummern befinden sich die Horazische Ode „Evoe recenti mens" (auch in Ramlers Verdeutschung), die Pindarsche, der 137 Psalm „An den Flüßen Babylons" (für 4 Stimmen mit bez. Baß) sowie eine Auflösung des Spiegelkanons (4 Stimmen und Baß im alla breve), der auf dem Titelblatt von Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" erschienen war. Aus dem Vorbericht geht

hervor, daß die meisten Gedichte aus den „Liedern der Deutschen" genommen sind. Besonders wichtig ist Kirnbergers Hinweis, daß seine

> „Kompositionen bloß nach der ersten Strophe dieser Gedichte zu beurtheilen sind! Von der einzigen Ode: Schön sind Rosen . . . habe ich nicht unterlassen können, alle drey Strophen beyzusetzen, weil ich sie für ein Muster eines zur Musik bestimmten Liedes halte, wo alle Strophen nach der Melodie gesungen werden sollen."

Es ist ein Uebersehen dieser für die damalige Praxis gültigen Forderung, hauptsächlich auf die erste Strophe zu sehen, wenn in Neuausgaben mit einem „!" die Tatsache angemerkt wird, irgend eine einfache Melodie solle zu 31 (!) Strophen passen. Das sollte sie gar nicht; und für eine oder höchstens drei Strophen reichte die melodische Kraft dieser kleinen Unterhaltungsstücke. Auf eine Unterscheidung, die sich im 2. Bande (2. Teil S. 84) von Marpurgs „Kritischen Briefen über die Tonkunst" 1760 ff. befindet, wird meist nicht genügend hingewiesen; es gibt zwei Arten der Ode: die Singoden und die Klavieroden. Während die Singoden „à la française" ohne Generalbaß komponiert sein sollten, hatten die Klavieroden jene typische Zweistimmigkeit, die aus der Richtung Telemann-Graun kommend, noch die generalbaßmäßige Bezogenheit der Melodie auf den Baß enthielt. Dieser Typ ist von Kirnberger zu einer letzten Blüte entwickelt worden. Ueber der kleinen Gruppe schlichtester Kinderlieder vergißt man meist, daß Kirnbergers Schüler J. A. P. Schulz in den meisten Liedern die zweite Technik, die des melodischen Basses fortgesetzt hat, die ihren vollen Gegensatz erst im Liede mit rein harmonischen Bässen (mit Akkordbrechung usw.) hat.

In Reichardts „Kunstmagazin" 1782 wird die Singode mit aller Schärfe präzisiert. Dadurch wird Kirnbergers auf den Satz abzielende Klavierode e contrario beleuchtet:

> „Liedermelodien, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll, müssen für sich ohne alle Begleitung bestehen können, in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Uebereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte . . . Die Weise (!) wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte — die Weise des Liedes soll so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal nicht ohne Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will".

Von diesem Gesichtspunkt aus erscheinen Kirnbergers Oden kompositionstechnisch seinen früheren „Liedern" gegenüber im allgemeinen sehr vertieft, im „Satz" reicher, kunstvoller, geschliffen. Wie aus dem Geiste Graunscher Arien bei Kirnberger in meisterhafter Art solch ein kleines 16taktiges zweiteiliges Stück klingt, zeigt die VII. Ode: „Ich bin meiner Phyllis gut". Am gehaltvollsten sind die Oden VIII und X. In der ersten erhält die aus 8 Viertaktgruppen bestehende Melodie, deren melodischer Verlauf (rein linienmäßig) mustergültig ist, durch die stetige melodische Baßführung eine noch engere Verschmelzung, da dieser über die Pausen der 8 Periodeneinschnitte hinweg jedesmal spannend und verbindend wirkt. In der X. Ode „Ihr Fluren klagt"

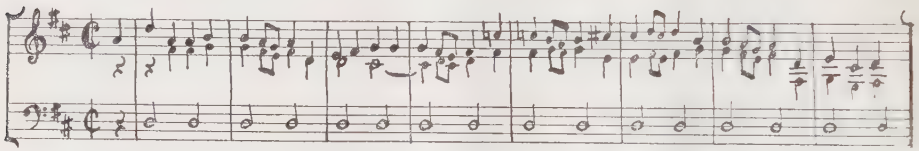
überrascht ein ungewöhnlich leidenschaftlich-klagender Ton, der von der „galanten Glätte" weit entfernt ist. Der Ausdruck durchbricht hier bezeichnenderweise völlig die Form, deren Perioden 7 plus 7 plus 9 Takte enthalten. (Vgl. Anhang Nr. 4.) Auf eine stichwortartige Bezeichnung des Grundaffekts verzichtet Kirnberger in dieser Sammlung. Dagegen ist der Psalm mit den Hinweisen auf den auszudrückenden Affekt versehen, zum Nutzen junger Komponisten, wie Kirnberger schreibt, die daraus lernen sollen, wie man durch konsonierende und dissonierende Akkorde, also mit den Mitteln des Satzes Perioden nach ihrem Sinn und Affekt „musikalisch ausdrücken müsse"[75]). Die 24 Nummern der Sammlung lauten:

1. Ich trachte nicht nach großer Würde.
2. Schlaf Kind, so lange noch kein Morgen.
3. Auf, ihr unverdrossnen Brüder.
4. Der Spröde flieht.
5. Wie schön, o Daphne.
6. Wenn ich kein Geld zum Saufen hab'.
7. Ich bin meiner Phyllis gut.
8. Allerschönste Lesbia.
9. Soll ich von deinem Tode singen.
10. Ihr Fluren klagt.
11. Du denkst ein Glück mir anzutragen.
12. Es eilt im wilden Kriege.
13. Krispin geht stets berauscht zu Bette.
14. Reich bin ich, das ist wahr.
15. Wenn ich mir ein Mädchen wähle.
16. Lange gönne dieses Fest.
17. O Blandusiens Quell.
18. O weh, mir bebt die schaudernde Seele.
19. Tiger sind dir folgsam.
20. Schön sind Rosen und Jasmin.
21. Ja, liebster Damon.
22. Pindarsche Ode.
23. Psalm „An den Flüssen Babylons".
24. Canon.

Diese Melodien sind nebst denen, in einer Sammlung „Gesänge am Clavier, 1780", die stilistisch nichts Neues mehr bringt, später von einer „Musikalischen Gesellschaft gesammelt und (1789) herausgegeben" worden.

Um eine Vergleichsmöglichkeit für Kirnbergers Oden-Stil zu haben, lohnt es sich, die in Marpurgs „Raccolta" vom Jahre 1756 veröffentlichten Stücke Agricolas dagegen zu halten, wie z. B. (S. 54) „Nò mia bella, il sol diletto", dessen unglaubliche Metrik ganz abgesehen von der völlig ungesanglichen „Melodie" man von einem Schüler J. S. Bachs nicht erwarten sollte[76]). Aehnlich schlimm steht es mit dem darauffolgenden „Dell' alme nostre". Was bei Kirnberger zu einer Ideallinie gestaltet ist, die zwar nicht die Merkmale einer „Weise" im Sinne Reichardts hat, ist bei Agricola störender Instrumentalstil.

Als Zusammenfassung seiner Anschauung von den Kompositionsgesetzen der Ode gab Kirnberger 1782 eine „Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaßen begleitet" bei Decker Berlin heraus. Dort werden (S. 15) in einer musikalischen Tabelle durch 32 Figuren die hauptsächlichsten metrischen Schemata dargestellt. Die im Vorbericht enthaltenen Ideen vom Gesange und von den Phrasen, Perioden und Affekten sind von Kirnberger schon 10 Jahre früher in Sulzers „Theorie der schönen Künste" niedergelegt. Die beigefügten Oden sind in der Form meist nicht so einheitlich, sie zerfallen, weil sie das kleine Maß überschreiten. Eine ausführlichere Besprechung dieser zum Teil stark lehrhaften Oden erübrigt sich, da sie weder für das Bild der Kirnbergerschen Odenkomposition neue Züge enthalten, noch geschichtlich bedeutsam geworden sind. Allerdings ist das XIV. Stückchen „Der Regen" ein gelungenes Muster eines 8 taktigen volkstümlichen Liedes einfachster Gestaltung, das sich lustig von dem gleichmäßigen D des Basses abhebt.



Diese Melodie ist den Worten gut angepaßt:

„Der Regen hält noch immer an,
so klagt der arme Bauersmann,
doch eher stimm' ich nicht mit ein,
es regnet denn in meinen Wein."

Einzeln erschienen ohne Jahreszahl „Drey Gesänge" (Ermunterung, Trinklied und Meine Geliebte) nebst einem Charakterstück für Clavier-Solo. Auf dem Titelblatt befindet sich ein Canon à 2 im Einklang. Das 3. Lied hat Rellstab 1788 in seine Sammlung „Melodie und Harmonie" aufgenommen.

Von den „galanten" Instrumentalstücken, die in den oben angeführten Sammlungen in reichem Maße enthalten sind, finden wir einige auch in neuzeitlichen Sammlungen „Alter Meister", z. B. von L. Köhler, Niemann, Pauer, im „Trésor des Pianistes" (Paris, Farrence 1866/67) und in Méreaux „Les Clavecinistes de 1637—1790; auch Bearbeitungen für Violine und Klavier (Rehfeld und Wehrle), für 2 Violinen (Hiebsch) für 2 Klaviere 4 händig (Doetter) und eine „Gavotte über Motive von Ph. Kirnberger und Krebs" für Klavier von G. Schumann Op. 73 Nr. 1 sind zu erwähnen. Diese Stücke zeigen die damals üblichen Formen der „Hand- und Galanteriestücke", Polonaisen, Gavotten, Menuette, Allegros, (ein bekanntes in As ist „für die Singuhr") Andantesätze, kurz, kleine Charakterstücke, meist nach französischem Geschmack. In ihnen sind die Perioden besonders „phasengleich", der Rhythmus dem Tanzcharakter angepaßt meist gleichmäßig akzentuierend, das Ganze immer leicht graziös und einheitlich in der Haltung des Affekts. Also echte Kleinkunst. Bemerkenswert ist nur, daß immer, selbst in Menuetten die Sauber-

keit und der Fluß des Satzes bei Kirnberger weit höher steht als bei der zeitgenössischen Produktion eines Marpurg, Agricola, Schale, Sack u. a.

Von diesen Miniaturstücken sind zahllose handschriftlich in der Staatsbibliothek erhalten. In welchem Maße sie um 1760 beliebt waren, geht aus der Tatsache hervor, daß allein in Birnstiels Sammlungen von 1760—62 9 Menuette, 3 Polonaisen, 2 Märsche, je ein Allegro, Vivace, eine Allemande Corrente, Gique (einzeln), eine Flötensonate sowie Variationen veröffentlicht sind. Dazu kommen 4 Orgelchoräle und 2 Oden.

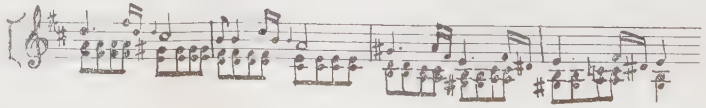
Als Unikum müssen wir Kirnbergers erstes selbständig gedrucktes Werk „Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuetten-Componist, gedruckt bey G. L. Winter, Berlin 1757" betrachten[77]). Es ist galante Gebrauchsmusik, aber zugleich ein musikalischer Scherz, ein Vorläufer der später bekannten „musikalischen Würfelspiele", wie sie nach den Philanthropinisten besonders die Kreise um Fröbel für die Musikerziehung verwendeten. Der Rousseau'sche Gedanke, Komponieren sei Zusammensetzen von Phrasen, findet hier eine praktische Ausführung. In dieser wie in der im gleichen Jahre erschienenen französischen Ausgabe des Werkes „L'art de composer des Menuets et des polon. sur le champ" enthält S. 1—6 eine Erklärung und zwei geistreich konstruierte Tabellen nach denen jeder Laie, zu dessen Unterhaltung das Werk ja bestimmt ist, leicht mittelst Würfel aus den auf Seite I—XXIV angegebenen Notenbeispielen unzählige Polonaisen und Menutte samt den dazugehörigen Trios sich selbst zusammensetzen kann. Abgesehen von dem Unterhaltungscharakter und der Freude über die im Vorwort recht breit ausgerechnete vielmillionenfachen Kombinationsmöglichkeiten, zeigt diese Arbeit doch, wie stark Kirnberger in der Musikübung seiner Zeit verwurzelt ist; denn mag man den künstlerischen Wert dieser Zufallsprodukte auch als indiskutabel ansehen, so bedeutet doch die Anlage des Werks eine letztmögliche Durchbildung der Technik taktmäßiger Phrasen, der Anstücklung und der Phasenschematik. Interessant ist, daß gerade Kirnberger um 1757 diese Technik so extrem vertritt, während wie wir später sehen werden, seine ganze Grundanschauung wie auch die Mehrzahl seiner Kompositionen zur genau entgegengesetzten Technik der melodisch-rhythmischen Phrasen strebt, die nach den Gesetzen der Polyphonie jede Symmetrie und Phasenschematik meidet.

Die ersten Veröffentlichungen Kirnbergerscher Kompositionen geschahen durch Marpurg. Zunächst verwendete er bekanntlich in seiner „Abhandlung von der Fuge" (I, 1753) viele Kanons Kirnbergers als Musterbeispiele für alle Arten kontrapunktischer Künste (Tabelle 5, 19—22, 30—33, 35—37, 41, 55). Ebenso bringt er in seiner „Anleitung zur Musik und zur Singekunst besonders mit Uebungsexempeln erläutert" (Berlin 1763, III. Teil, S. 164) einige Kanons in der Oberquart, Einklang, Obersekund-quint-und sext von Kirnberger, kleine 4-, 6- oder 8 taktige Phrasen, die meist den Umfang einer Quinte oder Sexte wahren. Im selben Jahre enthalten seine „Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere" als Nr. 1 Kirnbergers vierstimmigen Chor „Wende dich zu mir", eine Singfuge, die später in der „Kunst des reinen Satzes" (II, 2 S. 206 ff.) erschien, sowie als Nr. 4 und 5 die Charakterstücke „La Lutine", „La Gaillarde". Wichtiger als dieses ist jedoch, daß Marpurg schon 1756 in einer ersten Sammlung (Raccolta . . ., Seite 6) zwei Menuette

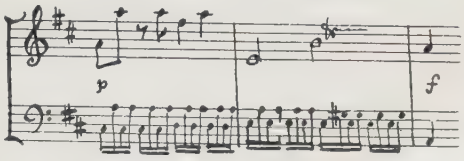
und eine Polonaise von Kirnberger veröffentlichte, denen im folgenden Jahre im 2. Bande eine „Sinfonia' folgte.

Damit kommen wir zu der zweiten Gruppe, zu den Stücken im „gebundenen Stil". Freilich ist, wie gerade diese Sinfonia zeigt, das Graunsche Element der Glätte und einer gewissen ruhenden Schönheit auch in Kirnbergers größeren Instrumentalstücken, vor allem in den Sonaten für Flöte und Violine spürbar, wie auf der anderen Seite in den meisten Oden der „gebundene Stil" die Formbildung beeinflußt. In Kirnbergers Instrumentalwerken ist dies Stilmerkmal allgemein zu finden, daß jeder Satz nur e i n e bestimmte Grundhaltung zum Ausdruck bringt, also im Sinne des Bach-Händelschen „Grundaffekts" einen „Charakter" wahrt, wie Kirnberger das selbst nennt. Was sich bei den kleinen Stücken des galanten Stils von selbst versteht, wird aber in den größer angelegten Sätzen zu einem von der Zeittendenz (Mannheimer Gegensatzthematik und schneller Stimmungswechsel) sich bewußt abwendenden Kompositionsprinzip. Das ist gewissermaßen die mittlere Linie des „norddeutschen Stils", in der Thema und Seitenthema in der Dominante, Durchführungsteil und Reprise mit beiden Themen in der Tonika sowie kleiner veränderter Schlußformel zwar klar ausgeprägt sind, aber in der T e n d e n z die gegensätzliche Richtung zu den Mannheimern deutlich spüren lassen. Bei den Berlinern zielt das Bestreben auf E i n h e i t l i c h k e i t hin, die durch Mittel des kontrapunktischen Satzes erreicht wird, während bei den Mannheimern das Bestreben in Richtung auf die G e g e n s ä t z l i c h k e i t drängt, die durch allmähliche Verschärfung in den Kontrasten der Thematik, durch plötzliche Wechsel in Dynamik, Rhythmik und Ausdruck erstrebt wird. Es darf mit Recht betont werden, daß f o r m a l Kirnbergers Sonaten (denn nur sie lassen einen Vergleich zu), von besonderer Klarheit und Geschliffenheit sind. Wo Ph. E. Bachs Phantasie und kühne Experimentierkunst im Suchen gesteigerten Ausdrucks die Gliederung oft verwischt, ist bei Kirnbergers völligem Verzicht auf solche leidenschaftlich-expressive „Ich-Kunst" aller Ausdruck objektiviert im Sinne einer „Distanz-Kunst" gestaltet, und zwar wohlausgewogen in Form und Steigerung. Es erübrigt sich zu betonen, daß Kirnberger von den damals „neuen" Möglichkeiten der Dynamik keinen Gebrauch machte.

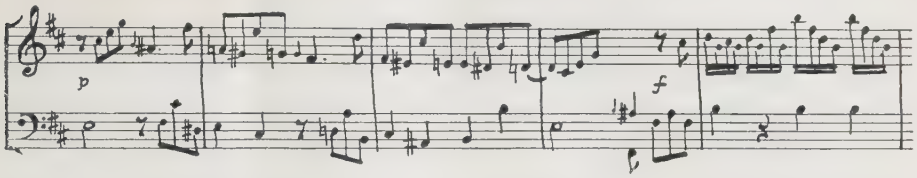
Von dieser Generallinie entfernt sich am weitesten die oben erwähnte „Sinfonie" für Cembalo, die Marpurg als erste bedeutende Komposition Kirnbergers in seiner „Raccola" 1757 veröffentlichte. Der erste Satz dieser Sonate in D, die auch handschriftlich erhalten ist, steht in Kirnbergers Schaffen isoliert da, weil in ihm der Wiener Sonatentypus Haydns und des jungen Mozart vollständig ausgebildet ist[78]). Die drei Teile dieses Satzes enthalten 29—28—30 Takte. Auf das Hauptthema (4 Takte f, 4 Takte Wiederholung p) folgt ein prägnanter 2-taktiger Fortführungsgedanke, der beim dritten Male auf der Wechseldominante schließt. Noch deutlicher als dieser ist die Cantabilität des zweiten Themas (4 Takte) in seinen Sextakkordfolgen eine Vorahnung Mozartscher Technik.



Unmittelbar daran schließen sich (im f) ebenfalls echt Wienerische Dreiklangsbrechungen, die effektvoll jäh abbrechen, um dem graziösen Fortführungsgedanken des ersten Themas (diesmal in der Umkehrung) Platz zu machen, der die Exposition mit der bekannten Klausel



beschließt. Die Durchführung verwendet sämtliche Gedanken der Exposition mit Ausnahme des Seitenthemas, an dessen Stelle aber eine markante Verarbeitung eines abgeleiteten Gedankens tritt, in der sogar die Technik der Akzentverdichtung im 3. Takt benutzt wird, die im Thema selbst auch schon angedeutet ist.



Die Durchführung, die mit den Schlußgedanken der Exposition in h-moll endet, wird durch unisono Achtel forsch in die Reprise geleitet. In ihr fällt die subdominantische Wendung bei der Wiederholung des Thema auf, dessen zweite Hälfte geändert wird, um schon den ersten Fortführungsgedanken auf der Tonika erscheinen lassen zu können. Auch hier muß das Ende der Periode auf dem Trugschluß überraschen. Da das 2. Thema mit der Subdominante beginnt, ist der Einsatz hier besonders weich und wirkungsvoll. Auf die Schlußformel folgen 3 Coda-Takte, deren letzter die (echt süddeutsche) mehrfache Wiederholung des Schlußakkords bringt, hier sogar mit der Terz in der Oberstimme.

Der zweite Satz (in h-moll) ist ein Kabinettstück feinsten Satzes mit „melodischem Baß", der das elegische Thema schon im 2. Takt nachahmt und die ausgeglichenen Teile eng aneinander fügt. Dem ersten Teil (Thema 4 Takte mit Halbschluß plus 4 Takte mit Ganzschluß) folgt ein zweiter, in dem 4 Takte zur Durparallele leiten, dem Thema in D folgt als „Verarbeitung" je 2 Takte sequenzmäßig das Thema im Baß, die durch eine Sextakkordfolge zur Dominante der Ausgangstonart gebracht wird. Mit der 4-taktigen Wiederholung des Hauptgedankens könnte das Stück schließen, erhält aber als reizvolle Ueberraschung einen Epilog in dem durch dreimalige Steigerung über einem Grund-fis bis zur Note g der elegische Charakter einen expressiv-leidenschaftlichen Zug erhält. (Vgl. Anhang.)

Der dritte Satz ist ein übersprudelndes Allegro in D ganz aus dem Geiste Haydns. Das ganze Stück (3 mal 16 Takte plus 6 Takte Coda) ist aus einem

Guß. Die Form ist apart: 8 plus 8 Takte Hauptgedanke in D; 8 Takte als Seitengedanke aus dem Hauptgedanken (vor allem dem 3. Takt) abgeleitet führen zur Wechseldominante; 8 Takte Hauptthema in A; dann neuer Gegensatzgedanke, nur in Achteln, ruhiger, mit Ueberbindungen, schließt auf der Dominante und führt zur Wiederholung des Hauptgedankens (Takt 9—16), dem die Coda im unisono mit der zweifachen Hervorhebung der Kadenz IV—V—I folgt.

Diese Sonate und besonders ihr erster Satz, gehört, wie gesagt, zu den „modernen" Stücken unter Kirnbergers Kompositionen vor allem durch die Cantabilität des 2. Thema und die Selbständigkeit und Prägnanz, mit der die einzelnen Teile (vor allem die Fortführungsgedanken) in Gegensatz zum Hauptthema treten und in der Durchführung verarbeitet werden. In den meisten anderen Sonaten Kirnbergers erscheinen wohl hin und wieder fesselnde Einzelgedanken, überraschende Wendungen, aber statt der zur Einheit geschlossenen V i e l h e i t bleibt das ältere Prinzip des Gestaltens aus der E i n heit vorherrschend. Bezeichnend für diese Art ist u. a. die Flötensonate in F (ohne Jahreszahl, Handschrift in der Staatsbibliothek), deren Hauptthema eine auffällige Beeinflussung von J. S. Bachs Italienischem Konzert zeigt. Schon die Elemente sind hier verschieden, der Baustoff des Satzes enthält viel stärkere „kinetische Energien", die über die Zäsuren und die Symmetrien hinausdrängen. Das Ueberlagern des ersten Takts der neuen Periode mit dem letzten des vorangehenden ist hier ein häufig benutztes Mittel satztechnischer Spannung.

Die musikalisch wie kompositionstechnisch wertvollsten Stücke dieser älteren Satzart sind die 6 Trio-Sonaten (ohne Bezifferung) die (von Kirnbergers Hand?) in sauberer Schrift erhalten sind (Amalienbibliothek Nr. 397). Da sie ohne Jahreszahl sind, können wir für die wegen ihrer Bedeutung wichtige Feststellung ihrer Entstehungszeit nur Rückschlusse aus den wenigen Angaben machen, die Marpurg gibt, der 1754 auch Trios von Kirnberger aufzählt, und aus einer Bemerkung Ledeburs (Tonkünstler-Lexikon Berlin 1861 S. 283 ff.) zu der Aufzählung von Kirnbergers Werken.

> „6 Trios von K's Hand mit einem Vorbericht, der einen Brief an die Musikalische Gesellschaft über die Tonkunst enthält mit kritischen Beispielen von J. S. Bach, Graun, Händel, Telemann, Berlin 1759".

Dieser Brief und der Vorbericht liegt jetzt der Trio-Handschrift nicht mehr bei, er enthielt offenbar das Material zu der „Verteidigung" seiner zweistimmigen Fuge in D, die 1759 als erstes eigenes Werk von Kirnberger herauskam. Einen anderen Hinweis gibt die Tatsache, daß das 6. Trio (in E) 1763 von Birnstiel gedruckt wurde. Der 4. Satz daraus, ein Menuet con Trio (in E) ist in Kirnbergers anthologischer Sammlung „Vermischte Musikalien" (1769, S. 42) als „Minuetto in Contrapuncto alla 10" für Violine col Cembalo enthalten. Im Vorbericht seiner Sammlung bemerkt Kirnberger folgendes zu diesem Menuett:

> „Pag. 41 seq. sind einige Menuetten, die nach verschiedenen Contrapunkten gemacht sind, beygefügt worden, womit man den Verächtern des Contrapuncts, die so gar in großen Kirchensachen nicht das geringste Zeichen einer Kenntnis davon sehen lassen, zu beweisen sucht, daß die Contrapunkte auch so gar in kleinen Sachen, in einer Menuet, ihre Dienst

thun, wenn man nur damit umzugehen weiß. Graun und Hendel haben in ihren galantesten Opern (!) Contrapuncte angebracht, und eben dieses ist es, was ihre Opern so gefällig (!) macht, und was diese großen Männer verewigt; und wie ist es auch möglich, Duette und Terzette usw. ohne Einsicht in den doppelten Contrapunct zu verfertigen?"

Es gibt demnach zwei Möglichkeiten der Einordnung: entweder vor 1754, was bei Kirnbergers satztechnischem Können (vgl. Kanons) wohl möglich hinsichtlich der Reife allerdings zweifelhaft wäre, oder nach 1759.

Kirnbergers Entwicklung hat sich also in seinem Kompositionsstil gemäß seinem Lebenslauf vollzogen, sodaß in die erste Periode die vorzugsweise kontrapunktischen Stücke (Kanons) fallen, während die zweite (unter Grauns Einfluß) durch ein zeitweiliges Vorherrschen galanter Stilprinzipien gekennzeichnet ist. Die dritte Periode brachte, wie auch aus den eben zitierten Zeilen ersichtlich ist, eine bewußte Betonung und volle Meisterschaft der kontrapunktischen Satztechnik.

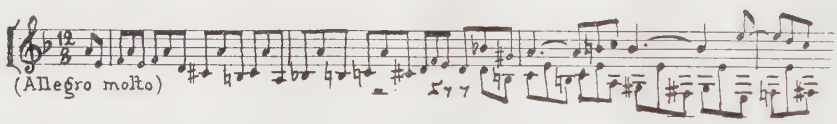
Es würde zu weit führen, die Trio-Sonaten (in G, E, C, d, g und E) zu analysieren. Einige Eigenschaften, die allen gemeinsam sind, müssen zur Charakterisierung ausreichen. Das 2.—5. Trio ist dreisätzig, das erste 2sätzig, das sechtse 4sätzig. Die Tempofolge der Sätze ist überall verschieden und frei. Die meisten Sätze sind reine Fugati. Die melodischen Bögen sind erstaunlich groß. Im 4. Trio (in d-moll) besteht das Thema des ersten Satzes (Andante) aus einer 5-taktigen Phrase, das des zweiten Satzes (Allegro) aus einem 11-taktigen kerbelosen Thema. (Vgl. Anhang Nr. 9 und Nr. 10.) Dieses Thema beherrscht den 193 Takte langen Satz und wird nur dreimal von einer rhythmisch geballten synkopischen Stelle unterbrochen, die sich jedoch zwischenspielartig, nicht als abgesetzter Kontrast aus dem Gesamtfluß löst und verdichtet. Dementsprechend fehlen in den meisten Sätzen selbständige Seitenthemen und Fortführungsgedanken. Der Baß ist völlig gleichberechtigt, Modulation, Stimmführung, Rhythmik reich. Die Stücke sind völlige Einheiten im Sinne des barocken Grundaffekts. Zäsuren sind meist überbrückt, verlagert, — es ist echteste Polyphonie. Wenigstens das 3. 4. und 6. Trio verdienen ihrer einzigartigen Kraft wegen gedruckt zu werden. In ihnen ist der Satz, die Beziehung der Stimmen urlebendig. Sie stellen die übrige Trioproduktion um 1750 in vieler Hinsicht in den Schatten.

Kirnbergers Zeitfremdheit, die ihm soviel Spott und Mißverstehen auf der einen, Achtung und Verehrung auf der anderen Seite einbrachte, äußerte sich vor allem in seiner Vorliebe für Fugen. In vielen von ihnen lebt J. S. Bachs Geist, die Gestaltung geschieht wirklich aus einem „polyphonen Grundempfinden"; mag bei Kirnbergers theoretischer Vorstellung das harmonische Bild, die Akkordverbindung und der Kadenzablauf im Vordergrund stehen, seine Fugensatz-Technik ist völlig einwandfrei und meisterhaft in der Beherrschung kontrapunktischer Künste (in motu contrario, per augmentationen). Man begegnet in seinen Fugen häufig Themen, deren kühne, bizarre Formen, Intervalle, Chromatik und „implizite" Zweistimmigkeit die alte Technik wieder erstehen lassen. Die wichtigste Sammlung sind die „Huit Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue / composées / par / J. Ph. K." Hummel,

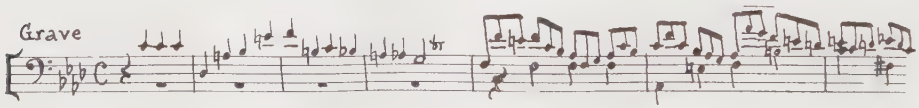
ohne Jahresangabe, in Cramers „Magazin" (1783, S. 946) und bei Ledebur mit der Jahreszahl 1777 angegeben. Die Sammlung enthält folgende Stücke:

I Preludium (C)
und Fuga (3/8) à 3 voci in C-dur
II Fuga (C Allabreve) à 3 voci in a-moll
III „ (C „) á 3 „ „ B-dur
IV „ (C Grave) à 2 „ „ f-moll
V „ (C Allabreve) à 3 „ „ Es-dur
VI „ (6/8 Allegro) à 2 „ „ D-dur
VII „ (12/8 All. molto) à 3 voci in d-moll
VIII „ (2/4 „) à 3 „„ „ cis-moll.

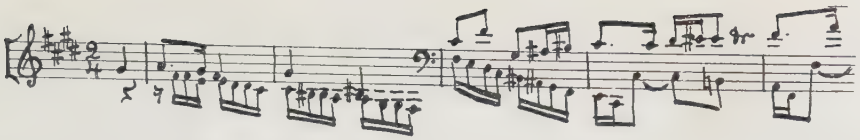
Von diesen Fugen sind die VI. und VII. u. a. in Pauers Sammlung „Alte Meister" neu veröffentlicht. Die erstere ist die schon öfter erwähnte zweistimmige Fuge in D, die 1759 Gegenstand heftiger Angriffe und einer eingehenden „Verteidigung" Kirnbergers war. Die andere in d-moll ist dreistimmig, ihr Dux, in sich zweistimmig, enthält eine fast Bachische Bewegungskraft, die durch das 7mal erklingende a einerseits und durch die Wiederholung e-f, d-cis, h-cis mit folgender Chromatik a-b-h-c-cis-d stark gespannt wird.



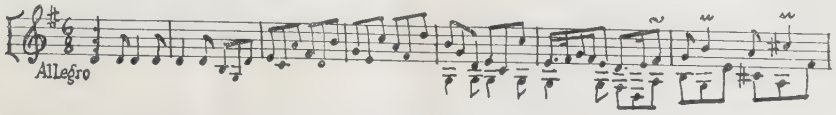
Die Fuge ist nach Form und Charakter eine Gigue, und gehört zu den besten Werken Kirnbergers und der ganzen Gattung. Das ganze Stück ist ein Muster barocker Kunst, die widerstrebenden Elemente der Spannung, Chromatik, Querstände, Dissonanzen-Bindungen, alles das wird in einem großen Zuge zu einem einzigen Bewegungsablauf zusammengefaßt, der hier durch indirekte und tatsächliche Orgelpunkte, die fast in allen Takten klingen, besonders wirksam gesteigert wird. Eine andere Fuge, die ein plastisches, eigenwilligapartes Thema hat, ist die IV. in f-moll.



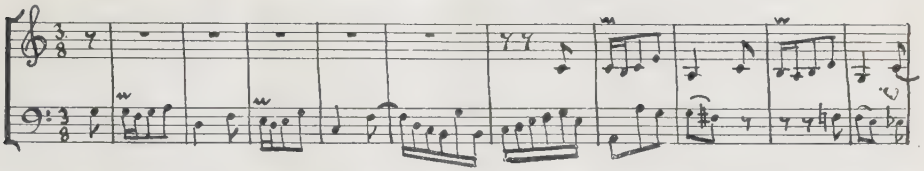
Daß Kirnberger nicht nur „schulmäßig" Fugen schrieb, sondern Stücke mit einem ausgeprägten „Charakter" erhellt schon aus diesen beiden Stücken. Einen reizvollen Gegensatz bildet die letzte Fuge in cis-moll, die 1760 in Berlin (bei Winter) erschienen war (als „Clavierfuge / aus / dem Contrapunkt / in der Oktave . . .")



Die erste Fuge der Sammlung, die durch ein Preludium in unverkennbar Bachischem Inventionenstil eröffnet wird, ist ein elegantes kleines Stück. Dies Thema zeigt so recht, daß Kirnberger wirklich Linien, charakteristische Themen erfindet, die von den meist profillosen Allerweltsthemen seiner Zeitgenossen vorteilhaft abstechen. Man vergleiche einmal ein fugiertes Allegro Marpurgs, mit dem er seine große „Raccolta . . ." 1756 eröffnete,



mit diesem kleinen Fugenthema Kirnbergers



Sieht man von dem verschiedenen Charakter der Stücke (dort schwungvoll, hier gemächlich) ab und untersucht die Themen unter dem Gesichtspunkt ihres melodischen Baus, ihrer Eignung zu polyphoner Gestaltung so kann kein Zweifel sein, daß die sequenzierte Akkordbrechung, der plötzliche Lagenwechsel in 3. Takt und die jeden Schwung hemmende Schwerfälligkeit des 6. Takts dem Wesen polyphoner Melodik weit ferner ist als das vielleicht zopfig wirkende aber markant profilierte Thema Kirnbergers.

Von diesem instrumentalen, polyphonen Gestaltungsprinzip werden auch alle anderen Klavierstücke beherrscht, die teils einzeln, teils in Sammlungen herausgekommen sind. Eine bei Hummel (Berlin-Amsterdam) ohne Jahresangabe erschienene Sammlung „Diverses Pièces pour le clavecin" enthält folgende Stücke:

Inventio C-dur (3/4)
Fugetta C-dur (C)
Minuetto con (15) Variazioni G-dur 3/4
Praeludio (C) und Fuga à 3 v. (12/8) in D-dur
Allegro, prestissimo F-dur (C) (Vgl. Bachs Kl. Präl.)
Prälud. e-moll (C) und Fuga à 3 v. „in modo Phrygio"
Allegro E-dur (3/4)
Prälud. e-moll (3/4) und Fuga à 2 v. „in modo Aeolio".

Eine Sammlung „Vermischte Musikalien", die 1769 bei G. L. Winter in Berlin herauskam, enthält keine wertmäßig hervorragenden Stücke; sie gehört, wie

das Vorwort zeigt, eigentlich schon in die dritte Gruppe der Kompositionen mit einer ausgesprochenen Lehrabsicht. Unter diesen sind als sehr verdienstvolle Arbeit Bicinien für Trompete und Waldhörner zu erwähnen. Die Sonate in G (S. 26 ff.) für Flöte enthält im ersten Satz Takt 11 die kleine Sensation, daß Kirnberger dort sein Intervall „i", die reine Septime 4:7, die er als neues Intervall verwenden wollte, vorschreibt. Von Fasch ebenfalls benutzt, sogar zeitweilig in „eine Berliner Kirchenorgel" eingebaut, hat sich dies Intervall jedoch nicht durchgesetzt. Gerber druckt diese Stelle als Kuriosität in seinem Lexikon ab. Die „Ricercata Fuga" à 3 v. in B-dur (C) ist als ein geschicktes Schulstück „nach dem doppeltverkehrten Contrapunkt gemacht worden"; sie kann sich mit keiner der oben dargestellten Fugen hinsichtlich des melodischen Flusses messen. Aehnlich steht es mit den Sonaten für Violine, Flöte, Oboe oder Cembalo solo, mit Orchesterstücken (Sinfonie in D und B, Intrade in Es und Ouverturen in E und G). In ihnen fehlt Ursprünglichkeit und Wärme.

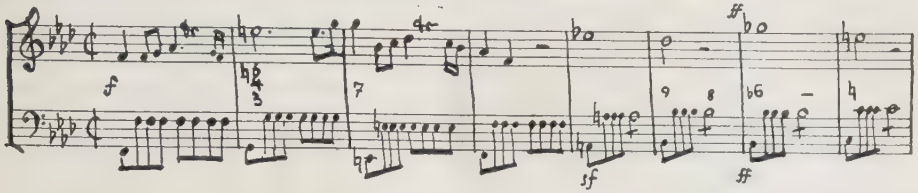
Von Kirnbergers Vokalmusik größeren Stils läßt sich nur wenig verteidigen. Ihre drei Quellen sind:

1. Die Arientechnik nach dem Vorbilde Grauns.
2. Der Choralsatz und homophone Deklamation.
3. Der polyphone Motettensatz.

Zu der ersten Gruppe gehören zwei Solo-Kantaten, die erste „Ino", Text von Ramler, für Sopran, Streichquartett, Flöte, Horn und Continuo, ist mehrfach handschriftlich erhalten; sie enthält viele schöne und ausdrucksvolle Sätze, die oft dramatisch ineinander übergehen. Nach einer Instrumental-Einleitung im französischen Ouverturen-Pathos folgt das Rezitativ „Wohin? Wo soll ich hin?", das nach den Worten „grausame Königin der Götter" in leidenschaftlichen 32stel-Bewegungen direkt in die Arie (fis-moll) stürmt, in deren 16tel-Triolen die Aufregung nachzittert. Längere Instrumentalritornelle malen die Stimmung aus („Ungöttliche Saturnia"), die groß angelegte Form ist dreiteilig (a-b-a'). In der ganzen Kantate herrschen dramatisch-pathetische Rezitative vor, die der Gemütsverfassung der von den Göttern heimgesuchten Seele entsprechen. Die Ueberleitung in die beglückte Stimmung „himmlischer Geister" bildet den Hauptreiz des Werkes. Das Rezitativ „Wo sind wir?" geht in den Tanz (D-dur, allabreve) über, dessen freundliche Melodik auf die Worte „ungewohnte Symphonie" (Rezit.) vorbereiten. Eine kurze Arie (E-dur $^2/_4$) und das Rez. „Und nun? Ihr wendet euch so schnell?" führt zu der schönen Schlußarie (A-dur, C) „Tönt in meinem Lobgesang, Wellen, Felsen und Gestade".

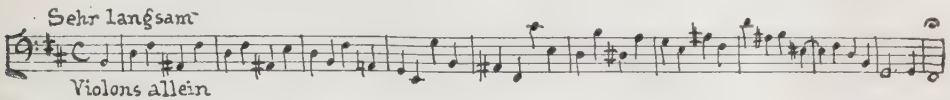
Die zweite Solo-Kantate „Der Fall des ersten Menschen in Form einer Kantate aus Bodmers Noachide gezogen" wurde „1780 den 5. Juli im Uebungs-Concerte zu Berlin aufgeführt"[79]). Stärker noch als bei der „Ino" bringt hier schon der Text die Anlage zu empfindungsgeladenen Rezitativen mit. Der Ausgleich zwischen concentischen und accentischen Elementen, ein durchgehend arioser Stil kennzeichnet das Werk, in dem die Einzelsätze meistens unmittelbar ineinander fließen. Die instrumentalen Sätze sind im Stile der damaligen Kirchenmusik gehalten, mit starker Affektbetonung, mit Seufzern und Echowirkungen arbeitend. Das Vorspiel (h-moll, C) und das

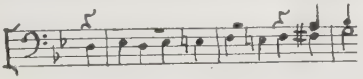
große Zwischenspiel in b-moll, das in Nachahmungen, schweifenden Modulationen und reichen dynamischen Effekten arbeitet, sind weit über Kirnbergers andere Kompositionen hinaus expressive Musik, die in den Bahnen der lyrischen Oratorien Joh. H. Rolles und Ph. E. Bachs wandelt[80]). Die instrumentale Einleitung (f-moll, allabreve) zu den folgenden Worten „Ach der verfluchten Tat" erhält durch die pochenden Bässe, den markanten Septimensprung und die kurz abgerissenen Phrasen eine leidenschaftliche Großartigkeit. Der Satz ist ausgezeichnet in der Deklamation.



Ist in diesen Kantaten die subjektive Lyrik der Grundzug, der einen fortwährenden Wechsel der Affekte bedingt, so ist die kleinere Kantate „Christus ist des Gesetzes Ende" viel einheitlicher, behält sogar die Tonart D und d-moll für das ganze Stück bei. Nach einer Instrumentaleinleitung wechseln Choral („Deiner Sanftmut Schild") und Tenor-Arie („Wahre Christen"), Rezitativ, Arie („Ich will von nun an meinen Feinden"), und Schlußchoral „Herr Jesu, der du bist ein Fürbild wahrer Liebe". Durch den Choral erhält das Ganze eine objektivere, distanzierte Haltung.

Das Gebiet, auf dem Kirnberger sein Bestes geben konnte, war jener sentimentalen Idyllenlyrik fern, es ist die Motette nach den Worten aus dem Psalter. Ihre Haltung ist durch den Choralsatz gekennzeichnet, der eine bis in die heutige Zeit mustergültige Wortbehandlung und Textverständlichkeit trotz fugierter Sätze in diesen Motetten zutage treten läßt. Das hervorragendste Stück ist die Motette „Erbarm dich unser Gott", nach dem 50. und 51. Psalm für vierstimmigen Chor, Solostimmen und Continuo. Die feierliche Eröffnung des Solo-Basses (sehr langsam, C, h-moll), eine 11-taktige (!) weitgeschwungene Linie,



leitet nach einem phrygischen Schluß zu dem in seiner schlichten Deklamation ausdrucksvollen Chorsatz „Erbarm dich"; ihn beschließen mit imitatorischem Einsatz die 7 Takte („denn wir erkennen, daß wir Sünder sind"). Der 2. Satz („Schon folgt der Lohn der Frevelthaten nach") in g-moll, allabreve, ist ein kleines kontrapunktisches Meisterstück; dessen chromatisches Thema  in gerader, dann in Gegenbewegung und in beiden Richtungen zugleich gebracht wird. Das Duett für zwei Soprane

„Schwach und sündlich" (C, in Es-dur) gehört zu Kirnbergers besten Stücken. Reichardt hat es in seinem „Kunstmagazin" abgedruckt, da es für ihn „den wahren edlen Charakter der Kirchenmusik" habe (S. 193), und zwar dadurch,

„daß sein Gesang sich näher an das einfache Liedmäßige als an das üppige Arienmäßige hält".

In der Tat sind weder Zierkoloraturen noch große Melismen bei Fugatostellen in diesem Werk vorhanden. Einem kurzen Tenor-Solo „dies ist der Trost" folgt choralartig „Verbirg dein Antlitz" und zum Allabreve gesteigert „Verleih uns Kraft". Hier werden zwei musikalische Gedanken gegenübergestellt und kontrapunktisch verarbeitet. Die nächsten Sätze sind wieder homophoner gehalten. Eine Ueberraschung bringt das Intermezzo „das Opfer..." (e-moll), in dem über dem Eingangssolo der Violonen Tenor und Baß „im Chor" singen. Mit diesem wirkungsvollen Mittel ist die Grundtendenz des Psalms fein hervorgehoben. Nach dem homophoneren Stück „Nur Reue" schließt der Satz mit einer kurzen Fuge „Nicht des Sünders Elend" (h-moll, allabreve).

Diesen Psalm konnte Kirnberger mit Recht am Schluß seines Hauptwerks, der „Kunst des reinen Satzes" als praktisches Beispiel aller vorangegangenen Lehrsätze veröffentlichen. Das Werk verdient wegen seiner Knappheit, Eindringlichkeit und edlen Einfachheit einen Neudruck. Ueber eine Aufführung in Berlin 1805 wird in der „Allg. Mus. Zeitung" (Jahrg. VIII, S. 555) berichtet; ebenso Jahrg. XXXVI, S. 189) von der Aufführung Kirnbergerscher Motetten in Dessau. Um die Bedeutung dieser Komposition für die damalige Zeit zu verstehen, muß man berücksichtigen, daß Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" überall Beachtung fand und noch nach zwei Jahrzehnten in Wien neu kerauskam. Ausdrücklich beruft sich u. a. Kühnau, „Musikdirektor und Lehrer bey der Kgl. Realschule zu Berlin", in seinen Passionsmusiken auf Kirnbergers Stil[81]). Dieser Stil steht der Rolleschen Empfindsamkeit wie der Haydnschen Anmut gleich fern, ist herbe, verhalten, aber kraftvoll in einfachster Gestaltung. Das Kontrapunktische, das sich bei Kühnau selbstherrlich aufbläst, wird in Kirnbergers Psalmen durch das choralmäßige Element gebändigt. Aus diesem Grunde ist gerade dieser Psalm ein Schulstück für den Beweis, daß der „harmonische Satz" in jener Zeit durchaus polyphon gestaltet sein konnte, ohne seine harmonische Darstellbarkeit (in der Generalbaß-Notierung) zu verlieren. Wir können nur von verschiedenen Graden polyphoner Durchdringung und Verselbständigung der Melodiezüge sprechen, wenn wir diese Polyphonie Kirnbergers mit der Bachischen vergleichen[82]). Den Beweis der harmonischen Darstellbarkeit eines Stimmengewoges wie im Eingangschor der Matthäus-Passion hat ja Bach selbst in seinem Continuo geliefert. Wenn Kirnberger auf die große koloristisch-melismatische Linienführung Bachs verzichtet, so liegt dem zum Teil die Schulung der Berliner Odenkomponisten und das Bestreben zugrunde, aus der intensiven Wortgestaltung zum unmittelbaren gesteigerten Ausdruck vorzudringen, wobei die Melodie nur selten von dem syllabischen Prinzip abweicht.

Eine andere in ihrer Zeit besonders beliebte Psalm-Motette ist die 1773 in den „Oden mit Melodien" als Nr. XXIII mitgeteilte Komposition für vier

Stimmen ohne Instrumente, jedoch mit beziffertem Baß: „An den Flüssen Babylons". Sie ist wegen ihrer Prägnanz und monumentalen Einfachheit noch über die erstere Motette zu stellen. Eine solche ideale Verschmelzung choraler Melodik mit polyphoner Gestaltung finden sich höchstens in den Psalmen Haßlers (und seiner Zeit), die Kirnberger übrigens kannte und 1777 neu herausgab. Die beigefügte Bezeichnung der jeweiligen Grundstimmung der Affekte lautet:

Eine tiefe Wehmut — An den Flüssen Babylons
Innere Kränkung des Gemüths — Unglücksspötter heischten Freude
Melancholische Zärtlichkeit — Jerusalem, vergeß ich dein
Verwandelt sich in Zorn — Gedenke, Herr!
Und steiget bis zur Wuth — O du verstörte Tochter Babels.

Diese Steigerung wird durch ein kurzes synkopisches Fugato im Allabreve ausgedrückt, den Schluß bildet ein zweites Fugato „Heil dem". Das ganze Stück steht in c-moll. In einem Bericht aus Neapel vom 26. X. 1782 in Cramers „Magazin der Musik" veröffentlicht, erfahren wir, daß der Referent auch im Auslande für dieses Werk eingetreten ist.

„Ich überreichte im vorigen Jahre den vortrefflichen Kirnbergerschen Psalm „An den Flüßen Babylons" ins Italienische übersetzt mit der Musik einem hiesigen Rath und Vorsteher einer der besten Conservatorien mit der Bitte, ihn den Knaben, um ihn zu studieren, anzuempfehlen."

Das Ergebnis war freilich nach zwei Monaten derart, daß der Referent seinen „Lieblingspsalm" nicht wiedererkannte.

Die Psalm-Motette „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" für 4 Stimmen mit Instrumenten (Ob. Viol. Va. Fond.) wird durch eine „Intrade" in c-moll eingeleitet, deren packend-leidenschaftliche Klage das Stück zu den stärksten aller Kirnbergerschen Instrumentalstücke zählen läßt. Der 46. Psalm „Gott ist unsre Zuversicht" in B-dur (4 stimmig) ist wesentlich schwächer. Die Fuge „darum fürchten wir" fließt nicht so recht. Im reinen 4 stimmigen Choralsatz sind noch ein deutsches „Stabat mater" sowie der melodisch schöne „Morgengesang" mit den Worten „Hebet eure Augen auf" erhalten, dessen Schlichtheit und Innigkeit an J. A. P. Schulz gemahnt. Die Singfuge „Wende dich zu mir" (Allabreve, c-moll), hat Kirnberger ebenfalls in seiner „Kunst des reinen Satzes" (II, 2 S. 206 ff.) veröffentlicht. Wenn man die auf S. 175 ff. dargestellten Abwandlungen aller nur erdenkbaren contrapunctischen Veränderungen des Hauptgedankens durchsieht, — über 30 Möglichkeiten „in der geraden Bewegung", ebensoviele „in der Gegenbewegung" und dazu alle möglichen Verbindungen und Umkehrungen, — dann erscheint es wunderbar, daß dies Stück so mühelos fließt und ohne pedantische Schwere ist.

Mit diesem letzten Stück haben wir nun die dritte Gruppe in Kirnbergers Werken erreicht, in denen mehr oder weniger eine pädagogische Absicht zutage tritt. Wie wir im Verlaufe unserer Darstellung sahen, spielt dieses Moment in Kirnbergers Leben und Schaffen die Hauptrolle[83]). Erinnern wir uns, daß Kirnbergers erste Veröffentlichungen in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, Kanons und Kontrapunkte, rein didaktischen Wert haben, und daß sein erstes selbständig erschienenes „Allegro" 1759 mit seiner langen „Verteidigung" zugleich eine Abhandlung über die Regeln des zweistimmigen Satzes dar-

stellt. Seit dieser Zeit enthalten fast alle „Vorberichte" zu den Sammlungen seiner Werke Hinweise für angehende Komponisten, aus denen man den Rückschluß ziehen darf, daß auch den veröffentlichten Kompositionen dies Zweck- und Lehrhafte, das Bestreben „nützlich und mustergültig" zu schreiben, zugrunde liegt. Von diesem Gesichtspunkt des Pädagogischen aus, ist überhaupt Kirnbergers Werk zu beurteilen. Daß er an die alte Praxis der Zeit J. S. Bachs anknüpft, tritt überall zutage.

> „Da mein Augenmerk in Herausgebung dieser und meiner vorhergehenden Sammlungen besonders auf Clavierspieler, die zugleich componiren wollen, gerichtet ist, um sie auf einer Seite ihrem Vorhaben näher zu bringen, und auf der andern Seite sie vor groben ansteckenden Irrthümern zu warnen und zu bewahren; so kann ich nicht umhin, ihnen die drey ersten Stücke im musikalischen Staarstecher des Herrn Lorenz Mitzler zum Nachlesen anzurathen."

Auf diese Erklärung im Vorbericht zu seinen „Vermischten Musikalien" 1769 folgt eine lange Darstellung der mathematischen Verhältnisse der Töne des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts, die zu wissen nach Kirnbergers und Mizlers Meinung für einen Komponisten unentbehrlich sei. Diese heute abwegig erscheinende Auffassung erhält eine andere Beleuchtung, wenn man berücksichtigt, daß der Kampf um „reine" oder „temperierte" Stimmung damals noch nicht endgültig entschieden war, und daß Kirnberger mit einem eigenen System für eine möglichst reiche Auswahl reiner und unterschiedlicher Intervalle eintrat, hat doch sein enharmonisches Tongeschlecht nicht weniger als 48 verschiedene Töne innerhalb einer Oktave. Kirnbergers Schlußfolgerung darf auch heute noch Beachtung beanspruchen.

> „Wer nun diese Verschiedenheiten der Terzien und übrigen Verhältnisse mit dem Gehöre unterscheidet (und sie sind zu unterscheiden), wird ohne boshafte Absichten ein Stück nicht in einen andern Ton transponiren. Denn nicht ein einziges Stück vom seligen Bach, Graun, Hendel, Herrn Capellmeister Bach in Hamburg und andern großen Componisten, kann in einen andern Ton versetzt werden, ohne es zu verunstalten und unpraktikabel zu machen."

Dem entspricht der Schluß des Vorberichts, wo Kirnberger den erzieherischen Wert der Transposition als einer Uebung zwar anerkennt, andererseits aber über die Tonartencharakteristik hinaus für eine Ton-Charakteristik (je nach den Schwingungsverhältnissen) eintritt,

> „denn zum Exerciren, oder ein Stück zu erleichtern (bei fremden Schlüsseln), kann man sich des Transponirens sehr gut bedienen, es hat ohnedem noch seinen großen Nutzen in Betracht der Verschiedenheit des Chor und Cammertons (!) auf Orgeln; allein vielstimmige Sachen zu transponiren, und was vorhin auf allen Instrumenten leicht war, durch die Transposition schwer oder gar unpraktikabel (!) zu machen, ohne einmal von den verwechselten Verhältnissen der Töne zu reden, die den Affekt des ganzen Stückes verändern, dieses ist ein unverzeihlicher Fehler".

Was den Gedanken der Ton-Charakteristik angeht, so ist festzustellen, daß

Kirnberger zu deren Grundlegung sich sogar auf das Gebiet reiner mathematischer Forschung begeben hat, als er 1761 die „Construction der gleichschwebenden Temperatur" herausgab, an der er mit Moses Mendelssohn gearbeitet hatte. Die damals zeitgemäße Konstruktion und Berechnung aller nur möglichen Intervalle finden wir bei allen Theoretikern, Neidhart, Rameau, Sorge, Marpurg, Riedt, Lambert, Euler u. a. in breiter Ausführlichkeit. Kirnberger hat die Ergebnisse in seiner „Kunst des reinen Satzes" noch einmal zusammengefaßt (s. u.). Allerdings hat er später selbst anerkannt und zugegeben, wie gering der Ertrag im Vergleich zu den Bemühungen und Fehden war, die für ihn daraus entstanden, und hat den Zeitverlust bedauert. An Forkel schreibt er (1779):

> „Mit meiner Materie von Temperaturen werde ich Sie niemals mehr belästigen. Ich muß auch ganz nicht mehr daran denken, weil ich viele Jahre damit die Zeit verdorben habe. Damals wo ich ging und standte, rechnete ich immer. Es ist eine Arbeit für einen Baugefangenen oder für einen Menschen ohne Genie."

Erwähnenswert ist auch die andere Bemerkung Kirnbergers, daß Stücke durch Transposition „unpraktikabel" würden, die auf Ph. E. Bachs Idee fußt, daß eine logische Applikatur für ein gutes Spiel notwendig sei. Zum Zwecke eines methodischen Aufbaus kamen 1762—66 „J. Ph. Kirnbergers Clavierübungen mit der Bachischen Applikatur in einer Folge von den leichtesten bis zu den schwersten Stücken" in Berlin bei Birnstiel heraus. Und noch wenige Monate vor seinem Tode erschien in Cramers Magazin (22. 2. 1783) eine Nachricht über die Herausgabe neuer derartiger Klavierkompositionen von ihm. In ihr sind die Hauptpunkte, die für Kirnbergers ganzes Schaffen bezeichnend sind, klar formuliert.

> „Ich habe bei meiner 60jährigen (!) tagtäglichen musikalischen Arbeit den Hindernissen nachgedacht, warum das Clavier das musikalische Hauptinstrument nicht den bestmöglichen Effekt leistet; und wie Compositionen nach der Fähigkeit und den Jahren der Spielenden eingerichtet und angeordnet werden können[84])."

Kirnberger betont damit, daß es an wirklichen Klavier-Kompositionen fehle, die „der inneren Struktur des Instruments angemessen" seien. Von den acht „Hauptmängeln", die er anführt, seien hervorgehoben: (4) daß blos eine Hand ausgebildet wird, während die linke sich häufig mit 1. und 5. Finger begnügen muß; (5) der ungeschickte Gebrauch von Operetten; (8) statt des guten Geschmacks lauter Modemelodien mit falschen Namen. Deutlich spürbar wird hier der Vorwurf der Vernachlässigung der Satztechnik, der Kontrapunktik, des melodischen Basses in den meisten Klavierstücken. In dem Schaffen aus dem Geiste des Instruments und der Bedeutung einer naturgemäßen Applikatur ist bei Kirnberger zugleich ein Rest der alten Generalbaß-Praxis enthalten, bei der die instrumentale Technik mit der Improvisation und deren „geschmackvollem" Spiel weit enger verbunden war, als es bei dem Modegeschmack der Operetten-Melodien in Galanteriestücken und sogar in Sonaten mit Harfen- und Trommelbässen der Fall war.

Kirnberger hat mit seinen Kompositionen auf seine Zeit eingewirkt, und zwar durch seinen von der allgemeinen Entwicklungslinie sich immer weiter entfernenden polyphonen Stil. Dabei ist „polyphon" in dem oben dargestellten Sinne einer melodiezügigen Gestaltung der Stimmen und ihrer Beziehung durch sorgfältige Satztechnik zu verstehen. So sind z. B. sechs Sonaten des Organisten Vierling in Cramers Magazin (I, 1, S. 81) folgendermaßen angekündigt:

„Vermutlich ist Herr Vierling Schüler von Herrn Kirnberger, welches aus der Setzart dieser Sonaten zu erhellen scheint, in welchen die modernen Tendeleyen und die Fehler gegen die reine Harmonie, die so häufig in den Werken der neueren Componisten vorkommen, glücklich vermieden sind."

Und in einer späteren Ankündigung (a.a.O. S. 482):

„Diese Sonaten sind nach der wahren Spielmanier dieses Instrumentes gesetzt. Da gibt es keine Floskeln aus Opern-Arien, mit Trommeln- und Harfen-Bässen geziert; sondern eigene, mit Gründlichkeit und Anstand ausgearbeitete Sätze, welche aber auch einen geübten Spieler erfordern."

Von den Instrumental-Kompositionen, die dem Lehrzwecke dienen, ist noch Kirnbergers, ‚Recueil/ d'Airs de danse Charactéristiques/Pour Servir de modèle des jeunes Compositeurs/et/d'Exercice à ceux qui touchent du Claverin . . ." zu erwähnen, die bei Hummel (Berlin-Amsterdam) ohne Jahresangabe erschien. Da in ihrer Vorrede auf das bevorstehende Erscheinen des III. Teils von Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" (1779) hingewiesen wird, dürfte 1777—78 anzunehmen sein. (NB, die Angaben in Ledeburs Verzeichnis sind oft ungenau und willkürlich, hier z. B. 1780 (?), enthält 24 (?) Stücke.)

Die 26 ineinander übergehenden Stücke (les caractères de danses) lauten:

Entrée D-dur C.
I, Courante D-dur $^3/_2$.
II. Menuetto D-dur $^3/_4$.
III. Bourrée D-dur C.
IV. Chaconne D-dur $^3/_4$.
V. Sarabande d-moll $^3/_2$.
VI. Forlane d-moll $^6/_4$.
VII. Fanfare (Rondeau) D $^6/_8$.
VIII. Passepied D-dur $^3/_8$.
IX. Gavotte d-moll 2.
X. Gique D-dur $^6/_8$.
XI. Loure D-dur $^3/_2$.
XII. Musette D-dur $^6/_8$.
XIII. Rigaudon D-dur 2.
XIV. Polonaise D-dur $^3/_4$.
XV. Canarie d-moll $^6/_8$.
XVI—XVII. Souabe D $^3/_8$, D $^3/_4$.
XVIII. Marche D-dur C.
XIX. Corente g-moll $^3/_4$.

XX. Les Carillons A-dur (alternativement a-moll)
XXI. Les Tambourins G u. g $^2/_4$.
XXII. Menuet Allemande G $^3/_4$.
XXIII. Les Complimenteurs E $^3/_8$.
XXIV. Les Forgerons par Hendel, d-moll $^3/_8$.
XXV. L'Arlequin grotesquement par Couperin F-dur $^3/_8$.
XXVI. Cosack (mit 3 Var.) C-dur $^2/_4$.

Die Sammlung will (nach der Vorrede) durch charakteristische Tänze das Verständnis und die Fähigkeit, die Bewegung und den Charakter jeder Taktart zu bestimmen fördern, weil „jede Art dieser Tanzmelodien ihren eigenen charakteristischen Tact und Wehrt der Noten hat". Von besonderer Wichtigkeit ist Kirnbergers Hinweis, daß das rhythmische Leben, die Akzente und Einschnitte, gerade für die Fugenkomposition von entscheidender Bedeutung ist.

> „... und eben daher, weil heut zu Tage dieses Studium versäumt wird, ist die Musik von ihrer alten Würde herabgesunken, und man kann keine Fugen mehr aushalten, weil sie, durch die elende Exekution die weder Einschnitte noch Accente bezeichnet ein bloßes Chaos von Tönen geworden sind".

Dieser inhaltsschwere Vorwurf trifft die Zeitentwicklung, die statt der rhythmischen Kontrapunktierung, des Wechselspiels melodischer Schwerpunkte, die neue Phasengleichheit der Taktschwerpunkte bevorzugte. Den Unterschied zu der Zeit der „Vorfahren" betont Kirnberger am Schluß noch einmal: Suiten seien zu deren Zeit das Hauptstudium der jungen Musiker gewesen, sowohl derer, die sich dem Componiren widmeten, als derer, die sich blos aufs Executiren legten. Die Sammlung enthält auch eine Gique von Händel und ein Charakterstück (L'Arlequin) von Couperin, das Kirnberger für „ein wahres Meisterstück" ansieht, welches beweise, „daß man sehr wohl einen moralischen Charakter (!) in der Musik ausdrücken kann". Hier klingt Sulzers Ideenwelt (s. u.) deutlich durch. Zum Schluß wird auf andere mustergültige Stücke von Couperin, Froberger (!) und J. S. Bach verwiesen.

Das Aufnehmen einzelner Stücke anderer Komponisten, die pädagogischen Zwecken dienen sollten, finden wir auch bei seinen „Clavierübungen" von 1762—66; dort sind es Händelsche Stücke, in den „Vermischten Musikalien" zwei Variationen von Tartini und sechs des Geigers Salomon, der im Dienste des Prinzen Heinrich stand. Das Hervorheben „vortrefflicher Werke" gehört zu den Grundzügen von Kirnbergers Pädagogik, die nach dem Vorbilde seines Meisters aus der Praxis und Nachahmung alles Besten den Geschmack zu bilden sucht. Damit hat Kirnberger eine alte deutsche Gesinnung in der Musik konkretisiert, und ihren Inhalt in dem Sinne formuliert: die ganze Würde der Musik offenbart sich erst im kunstmäßigen Satz und bei den Meistern des Satzes; diese Idee hat auf die Wiener Klassiker wie auf die späteren Berliner (Zelter) weit stärker gewirkt, als man bisher annahm.

Dasjenige Gebiet, das den Hauptfaktor für Kirnbergers Stil und den wichtigsten Ausgangspunkt für seinen Unterricht bedeutet, ist der Choralsatz.

Von den zahlreichen Chorälen Kirnbergers ist der größte Teil handschriftlich (u. a. von Agricola, Fasch, Schulz) erhalten. Gedruckt erschienen folgende Orgelchoräle:

Gelobet seist du.
Herzlich tut mich verlangen.
Was Gott tut, das ist wohlgetan. —
Wer nur den lieben Gott.
In Birnstiel „Musik. Allerlei" 1760—62.
Es ist das Heil uns kommen.
In Birnstiel „Nebenstunden" 1762.
Ich dank' dir schon.
Komm Schöpfer.
In Ph. E. Bachs „Musik. Vielerley" 1770.

In Kühnaus Choralbuch (1782) finden sich folgende Choräle Kirnbergers:

Nr. 9: Am Kreuz verblaßt.
Nr. 19: Bei dem Kreuz.
Nr. 63: Gott ist mein Lied.
Nr. 80: Herr, großer Gott.
Nr. 88: Ich singe dir.

Die einfachsten Beispiele sind in Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" (I. Teil) erhalten. Durch die mustergültig instruktive Art, in der Kirnberger dort von dem schlichtesten Satz „Note gegen Note" allmählich über Dissonanzverwendung, Durchgänge zum verzierten Kontrapunkt, zu Nachahmungen und konzertanten Choralbearbeitungen übergeht, ist es möglich, ein genaues Bild von Kirnbergers Methode im Anfangsunterricht der Komposition zu rekonstruieren. Zugleich geben uns Kirnbergers Anmerkungen einen klaren Aufriß seiner theoretischen Grundanschauungen. Daraus werden wir schließlich Bestätigungen und neue Gesichtspunkte für die Darstellung von J. S. Bachs Lehrart in der Komposition gewinnen.

Der Choral ist in seiner einfachsten Form, vierstimmig Note gegen Note, der ideale Grenzfall, wo Homophonie (Melodie mit akkordischer Begleitung) und Polyphonie (vierstimmiger Kontrapunkt der ersten Fux'schen Gattung) zusammenfallen. Kirnberger führt den Choral deshalb folgerichtig schon sofort nach der Kenntnis der Akkorde mit der Lehre vom gleichen Kontrapunkt ein. Für seine Vorstellung ist der vierstimmige „gleiche" Kontrapunkt „als eine Folge von vollständigen Akkorden anzusehen. Soll der Satz richtig und rein sein, so müssen

1. die Akkorde in einem guten Zusammenhang, nach den Regeln der Harmonie aufeinander folgen,
2. muß jede Stimme für sich einen fließenden Gesang und eine reine Fortschreitung haben,

3. auch mehrere Stimmen zusammen rein klingen, und in der Fortschreitung nichts Unangenehmes haben.

Jeder elementare Kompositionsunterricht, meint Kirnberger, müsse von hier aus beginnen, wenn jemand den reinen Satz erlernen wolle. Denn auch die figurierte, galante, freie Schreibart gründe sich darauf, und der zwei- und dreistimmige Satz, in dem immer etwas von der vollständigen Harmonie fehlen muß, könne erst durch die genaue Kenntnis des vierstimmigen beherrscht werden! („Kunst des reinen Satzes" I, S. 142). Das Eigenleben der Stimmen wird durch rhythmisch-melodische Erformung gewonnen. Daß der Weg zur melodischen Gestaltung über die Figurierung gehen soll, läßt Kirnberger außer Zweifel.

„Es ist vielleicht in der ganzen Wissenschaft des Satzes nichts Schwereres als dieses, daß jede der vier Stimmen nicht nur ihren eigenen fließenden Gesang habe, sondern daß auch in allen einerley Charakter beybehalten werde, damit aus ihrer Vereinigung ein einziges vollkommenes Ganzes entstehe. Hierin hat der verstorbene Capellmeister Bach in Leipzig vielleicht alle Componisten der Welt übertroffen, deswegen sowohl seine Choräle, als seine größeren Sachen allen Componisten als die besten Muster zum fleißigen Studio, höchstens zu empfehlen sind." (a.a.O., S. 157.)

Daß Kirnberger nicht nur die Reinheit und Kühnheit des Bachschen Satzes gegenüber seinen verständnislosen Zeitgenossen hochschätzte, sondern auch von der Ausdruckskraft des jeweiligen Satzes etwas ahnte[85]), geht aus vielen Bemerkungen hervor (vgl. S. 221 ff., eine dreifache Harmonisierung von „O Haupt voll Blut und Wunden"). Von hier aus führt der Weg schließlich zur Ausgestaltung der einzelnen Linie, der Melodie einer Arie. Immer wieder betont Kirnberger, daß eine

„sehr fleißige Uebung in Chorälen eine höchst nützliche und sogar unentbehrliche Sache sey, und daß diejenigen, welche dergleichen für überflüssig oder gar pedantisch halten, in einem sehr schädlichen Vorurtheil stehen. Solche Uebungen sind der wahre Grund, nicht nur zum reinen Satz, sondern auch zu dem guten und richtigen Ausdruck in Singesachen.

Jede Arie ist im Grunde nichts anderes als ein nach der richtigsten Deklamation gesetzter Choral (!), da jede Silbe des Textes nur eine Note hat, welche nach Erfordernis des Ausdrucks mehr oder weniger verziehrt wird." (S. 223.)

Das ist eine der Kernideen in der theoretischen Anschauung Kirnbergers und der Berliner und aus dem Geiste Graunscher Melodik formuliert. Sie wird durch die darauffolgenden Worte mit aller Schärfe präzisiert:

„Der wahre Grund der Schönheit einer Arie liegt immer in dem einfachen Gesang, der da steht, wenn alle zur Ausziehrung gehörigen Töne davon weggenommen sind. Ist dieser unrichtig in Ansehung der Declamation, der Fortschreitung oder der Harmonie, so können die Fehler durch keine Verziehrung völlig bedeckt werden."

An den Beispielen einer Arie aus Händels „Tamerlan" und Grauns „Sylla" zeigt Kirnberger, wie von den schönsten Arien, die man der Verzierungen

entblößt, die „übriggebliebenen Töne die Gestalt eines wohlgesetzten und richtig declamierten Chorals haben". (S. 224.)

Das wichtigste methodische Ziel in dieser Richtung ist die Erreichung der Zweistimmigkeit. Kirnberger unterscheidet zwei Formen:

1. Melodie und Generalbaß,
2. zwei concertierende Stimmen, ohne andere Begleitung.

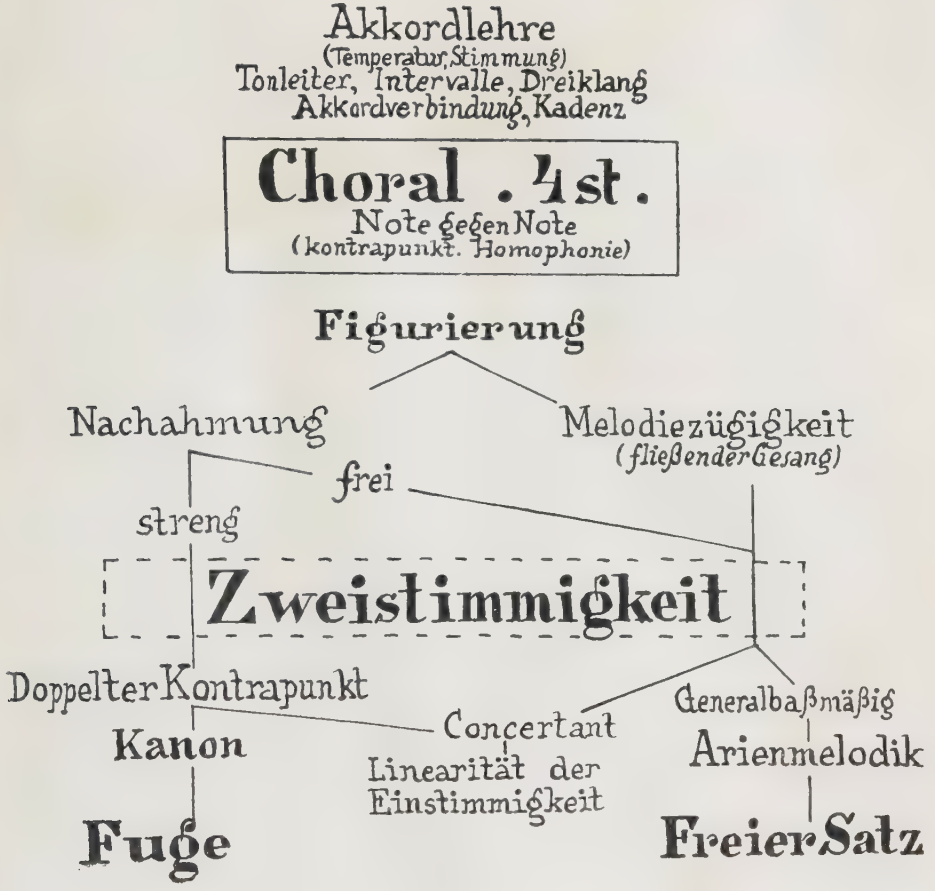
Den zweistimmigen Satz bezeichnet Kirnberger als den schwersten von allen. Für die zweite Art gibt er nur Friedemann Bachs Flötensonaten als vollkommenes Muster an, während er früher (1759) Telemanns sechs canonische Sonaten für zwei Flöten anführte. Der erste Typ ist für Kirnbergers Lehre um so wichtiger. Durch die zahlreich erhaltenen Uebungsbeispiele gerade in dieser Art besitzen wir ein wichtiges Zwischenglied für die Lösung des Problems, wie Kirnberger von der „harmonischen" Satzart zur wirklich „polyphonen" übergegangen ist.

Unsere Hypothese, wie Kirnberger die Methode der Kompositionslehre aufgebaut habe, ist entsprechend seinen Kompositionsprinzipien sowie seinen theoretischen Grundanschauungen folgende: Aus dem Choral der ersten Gattung des vierstimmigen Kontrapunkts entwickelt sich durch Brechung, Belebung und Nachahmung der Stimmen der figurierte Satz, der nach zwei Richtungen neigt:

1. zur strengeren Bindung im doppelten Kontrapunkt,
2. zur freieren melodischen Entfaltung in der generalbaßmäßigen Zweistimmigkeit.

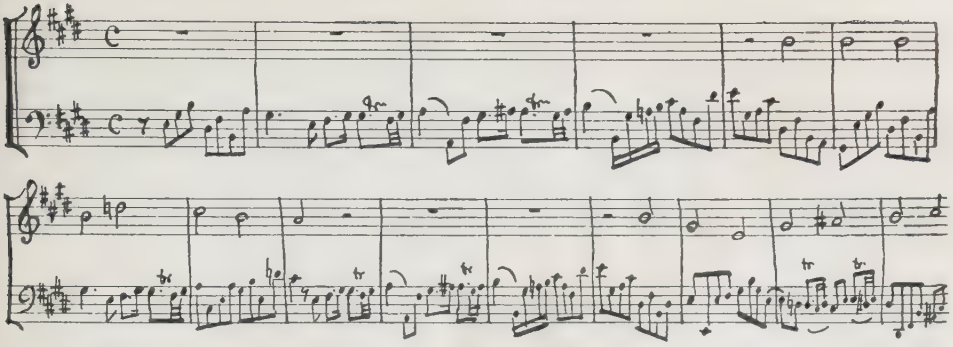
Der Zweistimmigkeit wird in diesem Aufbau eine besondere Bedeutung beigemessen, da sie sowohl in Richtung auf die strenge wie auf die freie Schreibart als notwendiges Durchgangsstadium anzusehen ist. Diese Funktion ist durchaus abweichend von derjenigen in Fux' Lehrsystem (s. o.). Die beigefügte Skizze des Aufbaus in Kirnbergers Lehrart soll veranschaulichen, daß aus dem figurierten Choral von vornherein zwei Richtungen erarbeitet werden, deren eine vom Prinzip des „fließenden Gesanges" einer Stimme (der Melodiezügigkeit) zur generalbaßmäßigen Arienmelodik führt. Diese Art hat Kirnberger in seinen Kompositionen im „freien Stil" bevorzugt. Das letzte Ziel in dieser Richtung ist eine durch höchste Ausdruckssteigerung sich von der Begleitung loslösende Melodik im „freien Satz". Die andere Richtung geht vom Zusammenklang, von der Beziehung der Stimmen zueinander aus (Nachahmung, doppelter Contrapunkt) zu den strengen Formen (Fuge und Kanon). Methodisch gesehen steht dabei die Erarbeitung der Zweistimmigkeit an der wichtigsten, kritischen Stelle, wenn die Elemente des Harmonischen gewissermaßen in das Stadium des „Vorauszusetzenden" treten, wo sie sich in zwei Stimmen repräsentieren, deren Bestreben zur melodischen Formung, zur Verselbständigung drängt.[88])

Schematischer Aufbau von Kirnbergers Methodik der Kompositionslehre

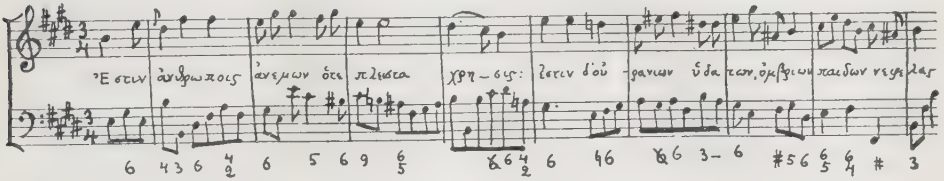


Die Tatsache, daß um 1750 die beiden „Stile" noch gleichberechtigt nebeneinander standen, die sich in der Struktur ihrer Melodiebildung wesentlich unterscheiden, hat zu vielen Verwirrungen und theoretischen Streitigkeiten Anlaß gegeben. Der Hauptgrund liegt in der verschiedenen Bedeutung, die den Begriffen Melodie, Harmonie, Satz und Akkompagnement beigelegt wurden. Zur Klärung scheint es ratsam, den Begriff der Melodie sowohl von der Auffassung: Melodie = Weise (bei Rousseau, Reichardt) wie von der andern: Melodie = Linie (Kurths Idealkonstrukion) zu lösen. Wir wollen statt dessen zwei Richtungen der Melodiebildung gegenüberstellen: eine lineare und eine expressive. Jede hat ihre eigene Struktur und ein besonderes Verhalten in ihrer Beziehung zu anderen Stimmen. Dementsprechend wollen wir eine kontrapunktische Homophonie von einer harmonischen unterscheiden. Der simple Choral gehört zur ersten Art, das volkstümliche Lied, (Mozarts Sonatentyp) zur zweiten. Im Mittelpunkt (Ausgangspunkt) des Satzes steht der figurierte Satz, (Kontrapunktische Homophonie), er führt zu den zwei Gegenpolen: polyphoner Satz und harmonisch-expressiver Satz (begleitete Homophonie). Zu beiden Typen führt die Entwicklung (nach Kirnberger) von der Grundform des Chorals aus, in der harmonische wie melodische Elemente ruhen. Die Erformung der Stimmen und damit die Haltung des „Satzes" ergibt sich aus der Art der Melodiebildung. Wird die Melodie wie etwa in der Arie alleiniger Träger des melodischen Ausdrucks, so „verkümmert" der Satz zu rein harmonischer Begleitung, umgekehrt kann der Ausdruck seine Kraft aus der Beziehung der Stimmen erhalten. Dieser Prozeß ist eine Durchdringung der „Stimmen" des Satzes durch melodische Gestaltung. Zwischen linearer und expressiver Melodik hält die Berliner Ode etwa die Mitte. Die Zeitentwicklung drängt zur Alleinherrschaft wortgezeugter Expressivgestaltung unter Zurückstellung des Satzreichtums; Kirnberger strebt nach linearer polyphoner Gestaltung (generalbaßmäßige Zweistimmigkeit).

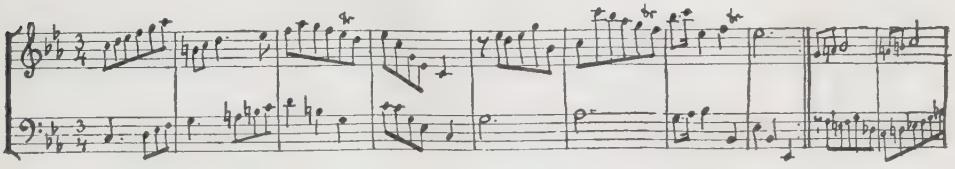
Dieses Schema gibt somit über die methodische Struktur hinaus eine Erklärung für Kirnbergers theoretische Grundanschauung, in der freier wie strenger Stil als aus einer Quelle hervorgegangen, durch die der verschiedenen Arten der Satztechnik entwickelt gilt. Können wir schon den ersten Prozeß der Lösung und Belebung der Stimmen innerhalb der Figurierung an Arbeiten von Kirnbergers Schülern verfolgen, da dieser unter den angeführten Chorälen den ersten ausdrücklich als von der Prinzessin Amalie stammend, und die andern von „zwey jungen Componisten, die von mir nach den in diesem Werk vorgetragenen Lehren unterrichtet worden sind", gesetzt bezeichnet, — so geben uns die erwähnten zweistimmigen Choräle aufschlußreiche Beispiele für die wichtige Zwischenstufe, und eine Gegenüberstellung eines derartigen Chorals mit einer „freien Form" zeigt deutlich die Wesensähnlichkeit in der Gestaltung.



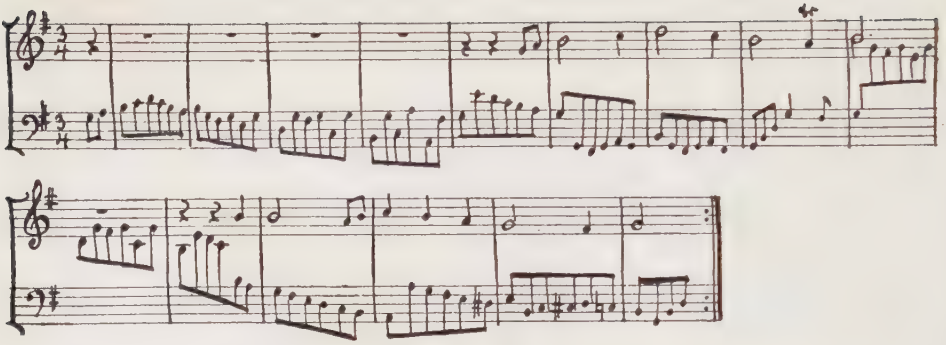
In diesem Choral ist die melodische Selbständigkeit des Basses und seine frei ausschwingende Bewegungsenergie bemerkenswert („lineare Melodik"). Diese Zweistimmigkeit ist von der Fuge nicht viel weiter entfernt als vom Liede, und doch lehrt ein Vergleich mit der Pindar-Ode, wie geradlinig bei Kirnberger die Entwicklung von diesem Choraltyp zu den freien Formen verläuft, in denen das expressive Ideal der „redenden Töne" gestaltend wirkt. Bemerkenswert ist hier, daß die harmonische Darstellbarkeit (Bezifferung) auch in geformten Melodiezügen immer vorhanden ist.



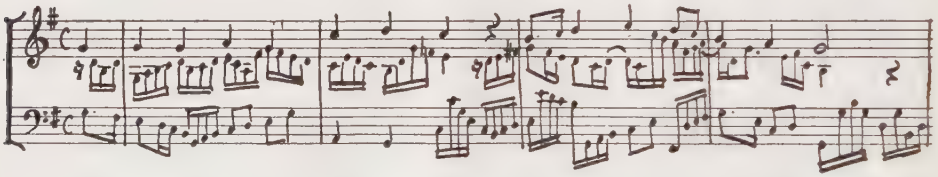
Eine Menuet in c-moll (in Marpurgs „Raccolta" 1757, S. 22) schließt sich ergänzend an, in ihr sind die Stimmen gelockerter, die Formungsgesetze jedoch die gleichen.



Am deutlichsten wird Kirnbergers Mittelstellung hinsichtlich seiner Gestaltungstechnik bei der Choralbearbeitung „Allein Gott in der Höh', in der sich der leichte Fluß der Gegenmelodie von einem Menuett-Typ nur durch das Fehlen der Periodenschemata unterscheidet (Gliederung hier: 5+4+2+4 Takte).



Das Uebergehen zu den strengeren Formen setzt die Beherrschung des doppelten Kontrapunkts voraus. Auch hierfür sind Choralbeispiele erhalten, (u. a. in einem handschriftlichen Uebungsbuch Mus.-ms. 30195, in dem ein Vermerk besagt „dieser und nachfolgende sind ausgearbeitete Choräle im Contrap. der Oktave von dem Hr. Agricola . . .") Bei dem Choral „Gelobet seist du" und einer Reihe anderer ist Kirnbergers Name besonders genannt.



Schließlich sei noch auf eine Bemerkung Kirnbergers in seiner „Kunst des reinen Satzes" (S. 226) hingewiesen, aus der hervorgeht, daß seine Vorstellung vom „Satz" tatsächlich eine völlige Vermischung und gegenseitige Durchdringung harmonischer und melodischer Elemente bedeutet.

> „Auch dieses dienet dem künftigen Arien-Componisten, daß er bey fleißiger Uebung im C h o r a l - S a t z , mit der Hauptmelodie öfters abwechsle, und sie bald in die eine bald in die andere Stimme bringe, denn darauf beruhet die Geschicklichkeit, die c o n c e r t i e r e n d e n Stimmen gut zu setzen. Eine A r i e in der die erste Violine über dem Diskant einen ganz andern Gesang hat, als die Singestimme, ist nach eben den Regeln gesetzt, wie ein Choral, in dem die Hauptmelodie im Alt steht."

Ueberblicken wir nunmehr das Ergebnis aus der Darstellung von Kirnbergers Schaffen und Gestaltungsprinzipien, so läßt es sich in folgende Punkte zusammenfassen:

1. der C h o r a l - Satz ist Grundgestalt und Material für alle musikalischen Formen.
2. Die M e l o d i k neigt trotz expressiver Stilelemente zu linearer Gestaltung.
3. Die W o r t gebundenheit bestimmt das Maß expressiver Gestaltung.

4. Der Satz ist wichtigster Ausdrucksfaktor, drängt zur kontrapunktischen Beziehung der Stimmen.
5. Die Harmonie ist durch die repräsentierende Baßstimme darstellbar (auch in konzertanter Gestaltung).
6. Die Glätte entspricht der Mischung polyphoner Gestaltung mit expressiven Mitteln.
7. Die Einheit in allen musikalischen Formen ergibt sich aus der Grundhaltung des „Satzes".
8. Der Affekt ist gestuft, verstandesmäßig unterschieden, aber nicht expressiv fließend.
9. Die Würde der Musik beruht nicht in ihrer Wirklichkeits- und Lebensnähe, sondern in der Kunst des reinen und ausdrucksvollen Satzes.

Setzen wir diese Ergebnisse in Beziehung zu den oben dargestellten Richtungskräften des Stils der „Uebergangszeit", so müssen wir den Begriff der „Opposition", den wir für Kirnbergers Schaffen aufstellen, dahin erweitern, daß sie „rückwärts" gerichtet war. Kirnberger verteidigte, je mehr die Entwicklung zur Sinnfälligkeit, Simplizität und Allgemeingültigkeit strebte, desto hartnäckiger die ältere Distanzkunst des „Satzes" und der Polyphonie, in der die Ausarbeitung mit ihrer kunstvollen Gestaltung sich insbesondere an den Kenner und anspruchsvollen Liebhaber wandte. Das Merkmal der „Glätte" jedoch ist eine Erscheinung, die der ganzen Zeit um 1760 eignet. Selbst wo es sich nicht um Formen des „galanten Stils" handelt, sogar in Sonaten und Fugen fällt ein alle barocke Zackigkeit linearer Gestaltung ausgleichendes milderndes und rundendes Gestaltungselement auf. Diese Erscheinung führt uns in die Aesthetik jener Zeit hinein, zu Fragen, an deren Klärung und Formulierung Kirnberger nicht nur interessiert, sondern auch tätig beteiligt war. Wir können vom gegenwärtigen Standpunkt aus im Sinne Scherings von einem Hinneigen zu dem Ideal des „verschmelzenden Klanges" gegenüber dem des „gespaltenen Klanges" in der Barockzeit sprechen. Für die Anschauung Kirnbergers ist die Aesthetik des Kreises Ramler - Krause - Quantz der Ausgangspunkt; einen Niederschlag seiner Ideen, die im Umgang mit Moses Mendelssohn und Sulzer gereift sind, finden wir in des letzteren „Theorie der schönen Künste".

Bevor wir auf Kirnbergers Mitarbeit an Sulzers Werk näher eingehen, ist ein kurzer Hinweis auf die Bedeutung der Ideen Christian Gottl. Krauses notwendig, die Engelke[87]) für so grundlegend hält, daß er die (von ihm selbst als unbewiesen bezeichnete) Vermutung aufstellt, Krause sei neben Kirnberger und Schulz ein Mitarbeiter Sulzers gewesen!

Die Aesthetik Krauses steht auf dem Boden der rationalistischen Affektenlehre. Was er von der „musikalischen Poesie" sagt, ist meist die Formulierung der Forderungen, das Poetische in der Musik festzulegen, rationell faßbar, in Ausdruckstypen darstellbar zu machen. Das Wort ist als Träger der Ratio ganz in den Vordergrund gerückt. Bei „allen schönen Wissenschaften (!) kommt es auf Nachahmung der Natur an", — aber noch ist es die gespiegelte Natur, die durch Vernunft und Tugend stilisierte, in Affekttypen sich äußernde Natur. Einige der oft und eindringlich wiederholten Leitsätze werden diese Ideen veranschaulichen[88]).

(S. 25 ff.) Zur Musik gehört ein denkendes Wesen. Jeglicher Ton ist ein Gedanke, und wahre Musik muß rühren und ergötzen zugleich. (Vorbild: Quantz'sche, Bendaische Soli).

Ueber die Wirkung und den Nutzen der Musik: sie macht uns sanfter Empfindung fähig, sie bringt eine intuitive Erkenntnis hervor, aber sie erweitert unsere Erkenntnis nicht, (hierin wird sie von der Poesie übertroffen). Die Nützlichkeit der Tonkunst offenbart sich „durch die bloße Belustigung". (S. 130.)

„Musik ist an sich nicht lehrreich, bessert Verstand und Willen nicht, macht uns nicht heiter, aber durch Verbindung mit dem Wort trägt sie zu unserer moralischen Vollkommenheit bei; so kann Musik der Tugend vorteilhaft sein".

Musik soll allgemein verständlich sein, und aus redenden Tönen bestehen (S. 51); dabei kommt es auf den wahren Ausdruck der Leidenschaften an (Vorrede); verschiedene Wirkungen hängen von den Temperamenten der Zuhörer ab (S. 38).

Vorwürfe der Musik sind: Andacht, Lob des Helden, Sprache der Affekte, Vergnügen, Belustigung des Gemüths usw. (S. 58); nur „positive Affekte" sind darstellbar, Untreue usw. kann die Musik nicht ausdrücken (S. 81).

Die Gemüthsneigungen sind die wahre Materie der Tugend und der Lasterhaftigkeit der Menschen. Die Tugend selbst ist nichts als eine wohleingerichtete und glücklich gemäßigte Gemüthneigung. Die Musik ist hierin sehr glücklich: alle die edelsten Tugenden und Neigungen sind von den Affekten begleitet, die sich in ihr am besten ausdrücken lassen (S. 89).

Als geeignet für den musikalischen Ausdruck nennt Krause „Die Liebe und all' ihre Wirkungen, Folgen und Arten":

Freude, Fröhlichkeit, Lachen, Zufriedenheit, Hoffnung, Verlangen, Sehnsucht, Furcht, Angst, Schrecken, Reue, Schamhaftigkeit, Verzweiflung, Zorn, Neid, Haß, Argwohn, Rachbegierde, Gelassenheit, Eifersucht, Wankelmütigkeit, Wuth, Zagheit, Ruhmbegierde, Stolz, Bescheidenheit, Liebe zur Ruhe, Sorglosigkeit, Munterkeit, Ungeduld, Mattigkeit, Spotten, Misanthropie" (S. 69).

Diese allgemeinen ästhetischen Grundsätze haben auf Kirnberger bestimmend gewirkt. In allen Vorberichten, in seinen Odenkompositionen und seinem Psalm, hat er diesen Forderungen gemäß geschrieben. Und doch tritt zu dieser wortgebundenen Ausdruckskunst bei ihm stärker als bei anderen Zeitgenossen das Ausdrucksmittel der reinen Satzkunst. Von diesen gegensätzlichen Grundanschauungen, jener poetisch-expressiven und dieser musikalisch-gestaltenden aus ist der Charakter des „Uebergangsstils" in Kirnbergers Kompositionen zu erfassen.

Von Natur aus war Kirnberger allerdings durchaus kein Aesthetiker, lag ihm doch, wie wir sahen, alles streng wissenschaftliche Denken fern. Er war mit seiner schnellen Auffassungsgabe ein Mann der Praxis, mit ausgezeichneten Ideen; mit „Scharfsinn, tiefer Einsicht und ausgebreiteter Wissenschaft", wie Reichardt sagt. Aber er wußte, daß ihm die gewandte Darstellung,

das „Rhetorische", der Stil versagt war, und gab es auch Freunden gegenüber offen zu. Wie er sich trotzdem im Bewußtsein seines literarischen Unvermögens durch den Umgang und Rat von geistig hochstehenden Persönlichkeiten wie Moses Mendelssohn und besonders Sulzer zu bilden und zu vervollkommen suchte, muß man Kirnberger hoch anrechnen. Es bestand eine richtige Arbeitsgemeinschaft zwischen diesen Männern, und Prof. Eberhard, ein Schüler Kirnbergers, berichtet, daß bei der Abfassung des Vorworts zu Kirnbergers „Vermischten Musikalien" (1765) das Manuskript erst durch die Hände Sulzers und Moses Mendelssohns gegangen war und schließlich auch zu ihm kam, ehe es Kirnberger endgültig „unter Benutzung der Gedanken aller Ratgeber einkleidete".

> „Es war damals in Berlin nicht befremdend, daß ein großer Tonkünstler bei der Einkleidung seiner theoretischen Schriften sich fremder Hilfe bediente. Man dachte deshalb nicht geringer von Quantz", der sich bei der Abfassung seines Werkes der Feder Agricolas bedient haben soll, sagt Eberhard und fügt hinzu: „Ja manches Werk würde durch Zuhilfenahme einer geübten Feder gewonnen haben . . ."[89])

Kirnberger selbst äußert sich in einem Brief an Forkel (12. 6. 1779):

> „Niemals war mir in den Sinn gekommen, ein Schriftsteller zu sein, nur auf Befehl meiner Durchl. Prinzessin und Betrieb des sel. Herrn Prof. Sulzer's mußte ich es unternehmen."

Wie sich die Zusammenarbeit mit dem Aesthetiker Johann George Sulzer (1720—1779), Professor am Joachimsthalschen Gymnasium und seit 1775 Direktor der philosophischen Klasse an der Berliner Akademie der Wissenschaften, gestaltete, erfahren wir von J. A. P. Schulz und von Kirnberger selbst. Dieser berichtet, Sulzer ermunterte ihn aufzuschreiben, was ihm in den Kopf komme,

> „es fehlt zwar an Ordnung, Styl und Gott weiß was alles? Er verstände mich nun doch. Ich müßte meine Gedanken nur auf eine Seite eines halben Bogens setzen, nachher schnitt er jeden Gedanken ab und klebte mit Oblaten die zerschnittenen Stücke in systematischer Ordnung neben einander, und so entstand mein erster Theil über die Kunst des reinen Satzes und die sämtlichen musikalischen Artikel in seinem ersten Theile über die „Theorie der schönen Künste".[90])

Interessant an dieser Bemerkung ist, daß durch diesen Vorgang der Klärung sowohl die ästhetischen Fragen zu einer Formulierung gelangten wie auch die Grundlagen der praktischen Satzlehre, wie sie Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" darstellt. Beide Männer verband das Bedürfnis, selbst zu suchen und finden, in allen Dingen der Theorie klar zu sehen, gingen auch ihre Wege oft ganz entgegengesetzt. Sulzer hatte, ganz in der Aufklärungs-Aesthetik seiner Zeit verwurzelt, immer die moralische Wirkung der Kunst vor Augen, er verlor sich leicht in ganz allgemeine Betrachtungen; für ihn bestand die Musik eigentlich nur in Verbindung mit Poesie und Tanz (Pantomime); während für Kirnberger gerade im Verlaufe dieser Arbeit mehr und mehr das Formale, die Erforschung der Gesetze des reinen Satzes usw. in den Vordergrund rückte. Der dritte Mitarbeiter an Sulzers Werk, J. A. P. Schulz, der am 2. Teil mitwirkte, konnte mit seiner stark

von Rousseau und den Philanthropen beeinflußten Anschauung hier den glücklichen Mittelweg finden.

Verwunderlich ist, daß im Vorbericht die Mitarbeiter nicht so klar genannt sind, daß man sie später noch wissen konnte. Ungenaue Angaben über die Mitarbeiterschaft macht schon Hizler in seiner Sulzer-Biographie (1779). Und Kirnberger, der früher allgemein als Mitarbeiter an Sulzers Werk bekannt war, muß sich 1783 (in einem Brief an Forkel) beklagen, daß Schulz auch für den Verfasser der Artikel des I. Teils gelte. Dazu kommt, daß die verächtlich machenden Angriffe M a r p u r g s , besonders nach Kirnbergers Tode, ihre Wirkung leider nicht verfehlt haben. So konnte es auch geschehen, daß selbst in den ausführlichen Arbeiten von L. M. Heym, H. Groß und J. Leo über Sulzers Ansichten und Theorien garnicht erst auf die Frage eingegangen wird, inwieweit Sulzer selbst überhaupt der Verfasser war, und was von Kirnberger und Schulz stammt. Nur Leo erwähnt Schulz als Mitarbeiter[91]). Man berücksichtige dabei, daß Kirnberger allein im ersten Teil (Buchstaben A—I) 112 größere und kleinere Artikel verfaßt hat!

In der Vorrede zur ersten Ausgabe der „Theorie der schönen Künste" (Teil I, 1771) entwickelt Sulzer mit aller Deutlichkeit das Ziel seines Werks:

> „Zuerst hab' ich mir angelegen seyn lassen auf das Deutlichste zu zeigen, daß die s c h ö n e n K ü n s t e jene große Wirkung thun können ein l e b h a f t e s G e f ü h l für das S c h ö n e u n d G u t e , und eine s t a r k e A b n e i g u n g gegen das H ä ß l i c h e u n d B ö s e zu erwecken, und daß die völlige Bewirkung der menschlichen G l ü c k s e l i g k e i t , die durch die Cultur der mechanischen Künste und der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptsorge den Künstler von seinem Beruf zu überzeugen, und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen."

Neben die „Cultur des Verstandes" durch die Wissenschaften soll die „sittliche Bildung der Gemüther" durch die schönen Künste treten, — diesen Gedanken finden wir auch in allen Schriften Kirnbergers; in ihren Z i e l e n standen sich die beiden Männer nahe. Auch in der Leidenschaftlichkeit, mit der sie an die Arbeit gehen, haben sie etwas Verwandtes.

> „Da ich einmal deutlich einsehe, wie genau die s i t t l i c h e B i l d u n g eines Menschen mit der Ausbreitung des g u t e n G e s c h m a c k s zusammenhängt, so ist mir n i c h t m ö g l i c h , mit G l e i c h g ü l t i g k e i t von den Dingen zu reden, die nach meiner Einsicht den Geschmack verderben, und die schönen Künste von ihrem Z w e c k abführen". (Sulzer.)

Aber in der Ausführung, ja schon in den Voraussetzungen und der Stellung zur Kunst ist der Unterschied ganz offensichtlich. Sulzer betont:

> „Ich habe in meinem g a n z e n W e r k den Charakter eines P h i l o s o p h e n , und nicht eines Gelehrten viel weniger eines Sammlers angenommen. Zudem bin ich kein K ü n s t l e r und weiß wenig von den p r a k t i s c h e n G e h e i m n i s s e n d e r K u n s t".

Daß dadurch eine Ungleichheit der einzelnen Artikel nicht zu vermeiden war, erkennt Sulzer selbst an:

„Eine andere Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwischen verschiedenen Artikeln sowohl in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart, antreffen wird. Einige Artikel sind länger, andere kürzer, als ich sie gewünscht hätte; in einigen herrscht ein steifer dogmatischer Ton, andere sind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien sind etwas methodisch behandelt, da über andre nur einzelne Anmerkungen gemacht werden".

Hiermit ist ohne Zweifel Kirnberger als Mitarbeiter gemeint, aber nicht genannt. Seine musikästhetischen Gedanken erhalten, entsprechend der Anlage des ganzen Werkes, die Formulierungen der rationalistischen Affektenlehre der galanten Kunst (vgl. Krauses Werk). Als Beispiele und Vorbilder für den Satz, Melodik und Ausdruck in der Musik führt Kirnberger ausschließlich die Komponisten Händel, Hasse, Graun an! Nichts kann die zwei Seelen in Kirnbergers Brust deutlicher veranschaulichen als die Tatsache, daß in diesem Werke der Darstellung des zeitgenössischen Geschmacks Joh. Seb. Bachs Name und Werk fehlt! Und selbst in den Artikeln über Contrapunkt, Generalbaß, Fuge, Harmonie, Choral usw. sind nur Händel und vor allem Graun mit Musterbeispielen vertreten. Und doch entstand, wohlgemerkt zur gleichen Zeit, der erste Teil von Kirnberger „Kunst des reinen Satzes", der ganz auf der Lehre und den Beispielen J. S. Bachs aufgebaut ist! Die beiden Stile der freien, galanten gegenüber der gebundenen Schreibart sind damals schon von einander getrennt, zu gegensätzlichen Anschauungsprinzipien geworden; das tritt in der verschiedenen Beurteilung der Bedeutung von Melodie, Harmonie und Satz für den Ausdruck in der Musik zutage.

Als zusammenfassende Formulierung der musikalischen Einstellung der Zeit darf der Artikel „Ausdruck in der Musik" gelten. In ihm wird die Uebergangsstellung von dem „architektonischen" Prinzip des Barock zu dem „affektuosen" der klassisch-romantischen Zeit klar. Der richtige Ausdruck der Affekte, die zweckmäßige Wahl der Mittel, die imstande sind, dem „Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen", — das ist der Inhalt dieser Lehre.

„Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in all ihren besonderen Schattierungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstückes.

Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz wirket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich dann, beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizet sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewunderung. Einmal stärket und erhebet sie unsere Seelenkräfte, und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfließen".

Alle Ausdruckskraft ist von der Wortbedeutung abgezogen. Das Wort als Sprache des Verstandes ist maßgebend. Die eindringliche Gestaltung setzt ein Miterleben aller Arten der Empfindungen und Leidenschaften beim Tonsetzer voraus.

„Denn nur dasjenige, was er selbst lebhaft fühlt, wird er glücklich ausdrücken."

Die echt rationalistische Denkweise von Krause, Quantz und Ph. E. Bach ist hier fortgeführt.

„Jede Leidenschaft hat nicht blos in Absicht auf die Gedanken, sondern auf den Ton der Stimme auf das Hohe und Tiefe, das Geschwinde und Langsame, den Accent der Rede, ihren besonderen Charakter".

Das Nebeneinander der Affekte (vgl. Quantz), die „Folgen von Vorstellungen" innerhalb einer Leidenschaft, die sogen. Gemüthsbewegung, soll aber einen einzigen bestimmten „Charakter" haben, der als Grundzug des Tonstücks durchgehend erkennbar sein muß. An dieser Stelle wird die Starrheit der ganzen Einstellung erschreckend deutlich.

„Jedes Tonstück, es sey ein wirklicher von Worten begleiteter Gesang oder nur für die Instrumente gesetzt (!) muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art wecken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stückes festgesetzt hat. Er muß wissen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtsamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen sey. Wenn er auch durch einen Zufall sein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefähr eingefallen ist, so untersuche er den Charakter desselben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stückes festgesetzt, so muß er sich selbst in die Empfindung setzen, die er in andern hervorbringen will. Das beste ist, daß er sich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zustand vorstelle, in welchem sich dieselbe natürlicherweise in dem Lichte zeiget, worin er sie vortragen will, und wenn seine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer gesetzt worden, alsdann arbeite er, und hüte sich, irgend eine Periode, oder irgend eine Figur einzumischen, die außerhalb dem Charakter seines Stückes liegt".

Das Vorbild hierfür ist unzweifelhaft die Arienkomposition, und es ist kein Zufall, wenn gerade im Artikel „Arie" die Formulierung aus dem Krause'schen Werk (Seite 29) wörtlich abgedruckt ist. Für die Arie trifft auch Kirnbergers Betonen der Illusion, sein Heranziehen von Assoziationen und das Festhalten an der Einheit des Affekts zu. Die Mittel zur ausgestaltenden „Schilderung" der verschiedenen Teile innerhalb des Gesamt-Charakters sind nach Kirnbergers Darstellung folgende:

1. Die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwicklungen und schwere Aufhaltungen, in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwicklungen, viel

und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fortschreiten muß.

2. Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden.
3. Die Melodie und der Rhythmus, welche an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprachen aller Leidenschaften abzubilden.
4. Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruck beytragen;
5. Die Begleitung und insbesondere die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich
6. Die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Die Elemente des musikalischen Satzes werden also von Kirnberger als „Mittel" zur Darstellung von Nuancen der Affekte bezeichnet und damit losgelöst von ihrer rein architektonischen Funktion, die sie in der älteren Musik hatten. Darin offenbart sich der grundlegende Strukturwandel, der sich in der Melodiebildung jener Uebergangszeit vollzog. Denn die Konsequenzen zeigen, daß alle Elemente für sich ästhetische Wertfaktoren erhalten, je nach dem Grade, in dem sie fähig sind, Leidenschaften auszudrücken. So sind Höhe und Tiefe des einzelnen Tones, Funktion und Art eines Akkords, Takt und Metrum (vgl. Les caractères de danse), die Dynamik und vor allem die Benutzung der Dissonanz an sich schon unmittelbare Ausdrucksmittel.

Es kann nicht wundernehmen, wenn die Bedeutung der Dissonanz schon in den Werken von Quantz und Leop. Mozart eine so wichtige Rolle spielt, offenbart sich doch an ihr so recht der Wandel der theoretischen Auffassung. Bedeutete die Dissonanz in der linearen Polyphonie ein architektonisches Spannungsmittel, so ist sie in der Uebergangszeit ein affektuoses Reizmittel[92]). Nach der rationalistischen Darstellung von Quantz, der auch Kirnberger folgt, würden lauter Konsonanzen (Vergnügen und Ruhe der Seele) auf die Dauer „zum Ekel", und die Dissonanzen (Erregung der wechselnden Leidenschaften) müssen sie auf kurze Zeit unterbrechen. Die Dissonanz ist daher schärfer, hervorhebend zu spielen. Sie wird als „Ingredienz" also akzessorisch vom Akkord her gerechnet und erscheint deshalb meist als Vorhalt, Vorschlag, als empfindsame „Aufhaltung" und Störung des harmonischen Gleichgewichts, dem alsbald die Auflösung folgen soll. Bezeichnend ist Leopold Mozarts Angabe, der Vorhalt selbst werde mit cresc. und decresc. versehen. Diese Dissonanzen aus Vorschlägen usw. gehören als improvisierte „Verzierungen", als Ausschmückung, Ausgestaltung zur einfachen Melodie hinzu[93]). Daß eine oft unscheinbare Melodie, deren „angestückelte" Teile fast auseinanderzufallen scheinen, durch diese Technik der „manierlichen" Ausführung eine ganz andere Gestalt und Linie erhalten konnte, dafür sind uns das im Quantzschen Werk abgedruckte Andante sowie die 33 Violin-Sonaten von Fr. Benda mit unverzierter und verzierter Stimme auf die Bücken so verdienstlich hingewiesen hat[94]), hervorragende Beispiele.

Die neue Bedeutung der Dissonanz setzt einen Wandel in der Auffassung

der Harmonie voraus. Bezeichnend für Kirnbergers Einstellung ist, daß er in Sulzers Werk eine dreifache Bedeutung des Wortes angibt: 1. als Akkord, 2. im Gegensatz zur Melodie als „Beschaffenheit des Tonstucks, sofern es als eine Folge von Akkorden angesehen wird", allgemein als „Satz", 3. im Sinne von Konsonanz. Die heikle, oft disputierte Frage, ob die Melodie oder Harmonie den wichtigeren und größeren Anteil an der Musik habe, entscheidet Kirnberger (historisch), die Melodie sei zwar auch ohne Harmonie denkbar und ausdrucksfähig, gewinne jedoch durch die Harmonie erheblich.

> „Dasjenige also, was das Tonstück zu einer verständlichen Sprache eines Empfindung äußernden Menschen macht, ist unstreitig von der Harmonie unabhänglich.
>
> Nicht selten jedoch geschieht es, daß gewisse tief ins Herz dringende Töne ihre Kraft blos von der Harmonie haben; ihre Kraft liegt allemal in dem, was sie dissonierendes haben.
>
> Darum muß ein guter Tonsetzer nothwendig so wol Harmonie als Melodie besitzen."

Rousseaus völlige Verwerfung der Harmonie als „gotische oder barbarische Erfindung, die der Musik mehr schadet als nützt", wird ausdrücklich abgelehnt. Aus allen Erklärungen erhellt, daß die Melodie eng an das Wort gebunden ist, um „die Sprache einer Leidenschaft auf das genaueste auszudrücken".

Am Schluß des Artikels stehen Ausführungen, die in dreifacher Hinsicht bedeutsam sind. Erstens stellt Kirnberger fest:

> „Man kann es nicht anders, als eine sich dem Verfall der Kunst nähernde Veränderung der Musik ansehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernst und Fleiß getrieben wird, als es vor unsern Zeiten, im Anfang dieses und in den beyden vorhergehenden Jahrhunderten geschehen ist".

Diese Bemerkung entspricht der pädagogisch-theoretischen Einstellung, die Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes" vertritt, und noch in seinem Todesjahr bei einer Anzeige seiner „Grundsätze des Generalbasses" in Cramers „Magazin der Musik" hervorhebt. Der Weg zur wahren Fertigkeit in der Harmonie führe eben durch solche Uebungen und Arbeiten (Choräle, Kontrapunkte und Fugen), die trocken und sehr mühsam sind.

> „Durch diesen Weg sind Händel und Graun groß geworden und durch die Verabsäumung desselben sind andere, die vielleicht ebenso großes Genie zur Musik gehabt haben als diese, weit hinter ihnen zurücke geblieben."

Hieran ist als zweites das Fehlen von J. S. Bachs Name wieder auffällig. Und drittens ist die Bemerkung von Wichtigkeit:

> „Was auch die besten Harmonisten von der Harmonie geschrieben haben, enthält kaum die ersten und leichtesten Anfänge der Kunst."

Es scheint, als meine Kirnberger hier J. S. Bachs „Generalbaßlehre", was durch den folgenden Satz bestätigt wird:

> „Es scheinet auch, daß die größten Meister die harmonischen

Regeln mehr empfunden, als durch deutliche Einsicht erkennt haben; deswegen sie mehr durch Beyspiele als durch Vorschriften unterrichteten."

Diese Bemerkung stimmt mit unserer Darstellung von Bachs Lehrart in der Komposition (s. o.) überein.

Derjenige Artikel, der Kirnbergers „harmonische" Denkweise am entschiedensten darstellt, ist der über den „Baß", gewissermaßen eine theoretische Ergänzung zum Artikel „Harmonie". Der Baß kann „begleitend" sein, als harmonische Stütze charakteristisch für die „neuere" Musik, oder er ist „singend", eine reale Stimme; als Mittelstellung gilt der „singende Baß", der „bey seiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Basses vertreten kann". Gerade diese letzte Art spielt in Kirnbergers Vokalmusik bekanntlich die vorherrschende Rolle. Die Schlußfolgerung ist bemerkenswert:

> „Es erhellt hieraus, daß in der heutigen Musik der Baß die wichtigste Parthie sey, welcher alle Stimmen untergeordnet sind; eigentlich entstehen sie aus dem Basse, weil der Gesang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Basses begründet ist. Wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, so ist sein *Satz rein.*"

Diese Vorstellung, die auf Rameau und Daube zurückgeht, ist als Kernidee für Kirnbergers Satz-Lehre anzusehen. Und wenn er die Probe aufs Exempel später durch eine harmonische Analyse der Bachschen h-moll-Fuge gab, so ist das durchaus nicht so absurd wie Riemann[95]), Bieder und andere es immer dargestellt haben; man denke nur, in wie vielen Fällen J. S. Bach polyphone Gewebe (in der Matthäuspassion, in Kantaten usw.) mit Bezifferung versah, also harmonisch deutete. Kirnbergers theoretisches Zurückgehen auf die Grundbässe nach Rameaus Vorbild und zu pädagogischen Zwecken ist nur die letzte Folgerung daraus.

Indem wir nunmehr unsere obige Erklärung von den verschiedenen Arten der „Melodiebildung" (linear und expressiv) und des Satzes (kontrapunktische und harmonisch-begleitende Homophonie) auf Kirnbergers gesamte Satz-Lehre beziehen, erhalten wir einen strukturellen Aufbau von Kirnbergers theoretischer Anschauung, der auf der beigefügten Skizze schematisch dargestellt ist. Im Mittelpunkt steht die Satz-Lehre, die ihre Darstellung aus dem Generalbaß und Grundbaß entnimmt. Den beiden „Stilen" entspricht die „kontrapunktische" Setzart und die „harmonische" Begleitungsform; zu den Gegenpolen „Linearer Stil" und „Expressiver Stil" die Ueberschneidungen: „Kontrapunktische Polyphonie" gegenüber „harmonisch-begleiteter Homophonie". Die für Kirnbergers eigenes Schaffen wichtigen Zwischengattungen des „konzertanten Generalbaß-Stils" (harmonisch-gebundene Polyphonie) und der „Choral-Stil" (kontrapunktische Homophonie) stehen dem figurierten Satz und der „galanten Schreibart" nahe.

Als ergänzend zu diesen Ideen sind folgende Artikel hervorzuheben: „Begleitung", wo der Baß als wichtigste Stimme durch Quantz XVII und Ph. E.

Bach XXIX belegt wird; ferner über Contrapunkt, Satz, Accord, Duet (nachdrücklicher Hinweis auf Grauns vorbildliche Stücke) Gesang, Lied, Bewegung.

Durch häufige Hinweise auf spätere Artikel (2. Bd., Setzkunst, Quartsextenaccord, Vorhalt), die aber schon im ersten Band als klar ausgearbeitet und bekannt vorauszusetzen sind, entsteht die Frage, in wie weit überhaupt eine Mitarbeit von J. A. P. Schulz anzunehmen ist, der ja angeblich die Artikel von S—Z verfaßt haben soll. Wir wollen diese Frage erst nach der eingehenden Darstellung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Kirnberger und Schulz entscheiden. — Jedenfalls ergibt sich schon aus den Artikeln des ersten Bandes von Sulzers Werk eine klare Einsicht in Kirnbergers ästhetische — u n d theoretische Vorstellungswelt.

Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß diese Ideen durch die allgemeine hohe Anerkennnung des Sulzerschen Werks weiteste Verbreitung fanden und überall zitiert wurden. Das Werk genoß lange Zeit autoritäres Ansehen.

Eine Darstellung, die auf den ganzen Zusammenhang der Arbeit sowie der Zeit ein helles Licht wirft und als historische Skizze interessant ist, stammt aus der Feder J. A. P. Schulz' (Anmerkung zu S. 277/278 in der Allg. Musikal. Zeitung, Leipzig 1800):

„Sulzer wollte selbst schreiben und unterrichtet seyn von dem, was er schrieb. Er bedurfte eines Lehrers in dem Theoretischen der Musik, den er zugleich bei seinem Werke zu Rathe ziehen konnte. Dies hatte die Beendigung des Werkes verzögert. Schon lange hatte er sich bey Männern als Agricola, Quanz, Riedt, Marpurg u. a., die sich in den Ruf von musikalischen Theoretikern gesetzt hatten, zu unterrichten gesucht, aber mit ihnen nicht aus der Stelle kommen können. Statt Theorie fand er Schulfuchserey, A B C Armseligkeiten, steife Anhänglichkeit am Hergebrachten, an alltäglichen Formen und Formeln und unhaltbaren Systemen, höchstens Compilation, Subtilitätenkrämerey, übrigens viel Eigensinn, Streitsucht etc. Er sah sich endlich durch die Noth gedrungen, auch noch das letzte zu versuchen, und sich an Kirnberger, — diesen so verschrieenen Quinten- und Oktavenjäger, den besonders Marpurg, wo er nur konnte, zu verkleinern suchte, — zu wenden, und fand zu seiner Verwunderung einen h e l l e n d e n k e n d e n K o p f, der allenthalben in seiner Kunst zu Hause war, und weit über das Gewöhnliche hinaus, einen vorurteilsfreien Künstler der ebenso gern Belehrung nahm als gab; und gründlichen Theoretiker, der besonders in seinem Lieblingsfach, der harmonischen Wissenschaft, dem edlen lernbegierigen Sulzer bis in die abstrakten Höhlen der Kunst mit der Fackel seines Scharfsinns vorleuchtete. — Die erste Frucht dieses Unterrichts war die Erscheinung des ersten Teils der Kunst des reinen Satzes von Kirnberger, den Sulzer aus dessen Papieren zusammengesetzt hatte. Und darauf wurden die Musikartikel der Theorie der schönen Künste begonnen mit Eifer, und ohne Anstoß beendigt, zur großen Unzufriedenheit M a r p u r g s, der seine Zurücksetzung nicht verschmerzen konnte. Daher der zunehmende Groll

Schema der verschiedenen musikalischen Stile,
aus Kirnbergers Satz-Lehre entwickelt.

dieses Mannes gegen Kirnberger, und die Sticheleyen auf den großen Sulzer, die besonders in seiner Charteke: „Legende einiger Musikheiliger", sichtbar wird."

So entstand als Zusammenfassung aller reichen praktischen und theoretischen Kenntnisse Kirnbergers, gewonnen aus der Lehrtätigkeit und gewissermaßen konzentriert und geordnet durch dieses gemeinschaftliche Arbeiten für Sulzers ästhetisch-systematisches Werk, Kirnbergers eigenes Hauptwerk;

„Die Kunst / des reinen / Satzes in der Musik / aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert / von Joh. Phil. Kirnberger / Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußens Hofmusicus." Berlin und Königsberg, bey G. J. Decker und G. L. Hartung 1774. Die folgenden Teile erschienen 1776, 77, 79.

Das Titelblatt enthält außerdem den Rätselkanon à 4 v. con basso continuo auf die Worte: „Wir irren allesamt, nur jeder irret anders", dessen Auflösung in Kirnbergers „Oden mit Melodien" enthalten ist.

Dieses grundlegende Theoriewerk zeichnet sich vor allem durch die ungewöhnliche Fülle treffender Bemerkungen und Beispiele aus den Werken der Meister des polyphonen wie des galanten Stiles aus, durch das Heranziehen von Zitaten aus theoretischen Werken nicht nur deutscher sondern auch italienischer, französischer Schriftsteller, durch Analysen Bach'scher Komposition (z. B. aus dem „Musikal. Opfer") und durch seinen lückenlosen systematischen Aufbau. Durch die Veröffentlichung von Arbeiten seiner Schüler (Choralsätze und die oben erwähnten Kompositionen der Prinzessin Amalie) erhält das Werk pädagogisch interessante Rückschlußmöglichkeiten.

Was den methodischen Aufbau des Werkes betrifft, so entspricht er der Lehrart Kirnbergers, deren funktionellen Aufbau wir oben skizziert haben. Was in den Veröffentlichungen Kirnbergers an theoretischen Einzeldarstellungen vorhanden war (Verteidigung des „Allegro" 1759, über die Temperatur 1760—61, Vorbericht zu den „Vermischten Musikalien" 1769, zu den „Oden mit Melodien" 1773, und den „Caractéres de danse" 1777—1778) ist hier in einem übersichtlichen Lehrgang kurz und vorbildlich zusammengefaßt. Es dürfte nach der ausführlichen Entwicklung von Kirnbergers theoretischen Anschauungen daher genügen, eine Uebersicht der Anlage des Werkes zu geben und nur wichtige Einzelpunkte noch herauszuheben, sowie die historische Bedeutung des Werkes durch Gegenüberstellung mit anderen theoretischen Werken kritisch zu beleuchten. Die methodische Anordnung des Stoffes ist folgende:

1. Teil:

1) Von der Tonleiter und der Temperatur derselben, 2) Von den Intervallen, 3) Von den Accorden, 4) Anmerkungen über die Beschaffenheit und den Gebrauch der Akkorde und einiger dazu gehörenden Intervalle, 5) Von der freien Behandlung der dissonierenden Accorde in der leichteren Schreibart, 6) Von den harmonischen Perioden und Cadenzen, 7) Von der Modulation, 8) Von der Modulation in entfernte Tonarten, und von plötzlichen Ausweichungen, 9) Von den harmonischen und unharmo-

nischen Fortschreitungen in der Melodie, 10) Von dem einfachen Contrapunkt in zwei und mehr Stimmen, 11) Von dem verzierten oder bunten einfachen Contrapunkt.

2. Teil, 1. Abteilung:

1) Von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie, a) in Absicht auf ihre Richtigkeit, b) auf den Ausdruck. 2) Von der Tonleiter und den daher entstehenden Tönen und Tonarten (Kirchentonarten), 3) Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange, 4) Von der Bewegung, dem Takt und Rhythmus.

2. Abteilung: Von dem doppelten Contrapunkt.

3. Abteilung: Beschluß von doppelten Contrapunkten.

Die Lehre vom „reinen Satz" ist bei Kimberger insofern etwas Neues, als der Begriff „Satz" hier in einer sehr umfassenden Bedeutung gebraucht ist, und den rein harmonischen wie auch den contrapunktischen Stil in sich begreift. Durch die Methodik der Anordnung werden die Elemente des Harmonischen und Melodischen nebeneinander entwickelt. Die Harmonielehre wird dabei von der Generalbaßpraxis entwickelt, die Melodielehre nach der Voraussetzung der Grundlagen der Harmonie- bezw. Akkordlehre (Cap. 9—11, 2. Teil Cap. 2—4). Der Kontrapunkt steht an der Stelle, wo durch das melodische Prinzip die Akkordverbindung aus dem vertikalen Nebeneinander in horizontale Stimmenabläufe umgewandelt wird (Cap. 10). Dafür ist, wie wir oben sahen, der schlichte Choral das Vorbild. Dieses „Lösen" der einzelnen Stimmen zu selbständigen Abläufen findet unter den zwei Gesichtspunkten statt: fließender Gesang (Melodiezügigkeit) und harmonisch richtige Verknüpfung der Stimmen (Satzregeln). Die „Lösung" der Stimmen führt über die F i g u r a t i o n. In der freien und später strengen Nachahmung sind die Grundregeln des einfachen und doppelten Kontrapunkts enthalten. Die vier Stadien des „reinen Satzes" sind also: die (generalbaßmäßige) Akkordverbindung, die kontrapunktische Homophonie, der figurierte Satz und die Polyphonie.

Das, was die Zeit als besonders „einheitlich" an diesem systematischen Aufbau erscheinen mußte, ist der Versuch, auf dem Weg der „melodischen Durchdringung" der Einzelstimmen harmonischer Abläufe eine S y n t h e s e zwischen dem Harmoniesystem, das sich aus der Generalbaß-Praxis ableitet, und den Kontrapunktgesetzen, wie sie Fux entwickelt hatte, herzustellen. Daß dieser Ausgleichsweg in der Lehre vom „reinen Satz" durchgeführt, auch der Musikpraxis und den Zielen der Berliner „Opposition" entsprach, haben wir oben nachgewiesen. Daß Kirnberger viele bereits vorhandene theoretische Erkenntnisse verwertete, versteht sich. Ihre Quellen aufzudecken, ist von Belang für die Beurteilung und Einordnung des Werkes in die Zeit.

Die Generalbaßpraxis hatte mit der Bereicherung des Satzes eine (pädagogisch) unübersichtliche Menge von Bezifferungen geschaffen, die rein numerisch als Intervalle von den Baßtönen abzuzählen waren. Rameau's Theoriesystem hatte in dreifacher Hinsicht eine Ordnung in diese Praxis gebracht: 1) durch die Lehre von den Umkehrungen, 2) durch die Lehre vom terzenweisen Aufbau der Akkorde und ihrer Grundformen, und 3) durch die

Lehre von der Tonalität und den drei Grundfunktionen. Hierbei widerstrebt die Anerkennung des Subdominant-Vierklangs (z. B. f-a-c-d in C-dur) als einer „Grundform" einer konsequenten Darstellung der Rückführung aller Akkorde auf eine nur aus Terzen aufgebaute Grundform. Dieser Widerspruch nötigte Rameau zur Feststellung einer „Doppeldeutigkeit" (double emploi) des Subdominant-Vierklanges, indem er den $\frac{6}{5}$-Akkord auf F als Grundakkord bezeichnet, wenn C-dur folgt, als Umkehrung des Septakkords von D jedoch, wenn ihm G-dur folgt. Denn Rameau erkennt die sekundenmäßige Auflösung des „Bassesfondamentale" nicht an, (nur Fortschreitungen zur Terz, Sext, Quint oder Quart).

Die beiden Wege, die hier offen waren, sind in Deutschland von Sorge und Daube weiterentwickelt worden. Sorge hat im 1. Teil seines „Vorgemachs" 1745 die Dreiklangslehre konsequent vereinheitlicht, indem er (S. 34) auf jedem der 7 Töne der Tonleiter Dreiklänge anerkennt, und so eine Akkordlehre geschaffen, die von der „Identität" der aus gleichnamigen Tönen gleichviel welcher Oktavumlagerung gebildeten Accorde" ausgeht (vgl. Riemann „Geschichte der Musiktheorie im 9—19. Jahrhundert" S. 475). Dadurch waren die „überhäuften Regeln", wie sie in alten Generalbaßlehren zu finden sind, wesentlich vereinfacht. Dem württembergischen Kammermusikus Joh. Fr. Daube gebührt das Verdienst, in seinem Werk „Generalbaß in drey Accorden" 1756 eine ganz von drei Grundfunktionen ausgehende Darstellung der Akkorde gegeben zu haben, indem alle nur möglichen Akkorde durch Streichung der Dissonanzen (als Vorhalte usw.) auf folgende Funktionsakkorde reduziert: I (Dreiklang), V_7 und II $\frac{6}{5}$ bezw. IV $\frac{6}{5}$). Die Mehrzahl der zeitgenössichen Theoretiker, vor allem Marpurg haben bei der Erklärung der Akkordlehre den Terzenaufbau wegen seiner Konsequenz anstatt der Funktionstheorie weiterentwickelt. Bemerkenswert ist, daß Marpurg Nonen, Undecimen- und Terzdecimenaccord durch U n t e r stellung einer Terz, Quint bezw. Sept. erklärt, während Sorge z. B. zu g-h-d-f das a als None d a r a u f setzt. Marpurg erkennt außerhalb der Oktaven keine H a u p t dissonanz an. Man beachte, welche umständliche Erklärungen im 4. Abschnitt seines „Handbuchs beim Generalbasse und der Komposition" (1762) Akkorde finden, die durch Annahme eines Vorhalts oder einer „Bindung" im Sinne Daubes (a.a.O. Einl. S. XXI) leicht zu lösen wären. Hier ist ein letzter Rest r e i n e r Generalbaß-Denkweise des Akkordaufbaus ohne Rücksicht auf die S t i m m f o r t f ü h r u n g bemerkbar, der in Riedts Tabellen aller nur konstruierbaren Akkorde seinen extremsten Ausdruck gefunden hat.

Kirnberger vermeidet Rameaus doppeldeutige Erklärung der Subdominante mit der „Sixte ajoutée" und zieht Sorges einfache Form des konsequenten Terzenaufbaus vor. So stellt er alle nur möglichen Akkorde durch folgende Klassifizierung dar:

> „Die ganze Harmonie besteht nur aus zween Grundaccorden, die der Ursprung aller anderen Accorde sind, und auf denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, zurückführen läßt; diese sind:
> a) der consonirende Dreyklang, der entweder hart, oder weich oder vermindert ist; und

b) der dissonirende wesentliche Septimenaccord, der vielerley Zusammensetzung fähig ist: entweder besteht er aus der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen oder kleinen Terz; oder mit falscher Quinte und kleinen Terz; oder aus der großen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz.

Diese Klassifikation, mit der Kirnberger die Ergänzungsschrift zur „Kunst des reinen Satzes", „Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie" 1773 beginnt, deckt sich mit der Aufstellung und der Tabelle in seiner „Kunst des reinen Satzes" (I S. 33). Von der „wesentlichen" Dissonanz der Septime im Grundakkord unterscheidet Kirnberger alle anderen Dissonanzen als „zufällige".

„Nimmt man zu jeden der Accorde der beyden vorhergehenden Classen alle mögliche Vorhälte, so bekommt man alle zufällig dissonirenden Accorde".

Von der zweiten Bedeutung des Begriffs „Harmonie" (vgl. in Sulzers „Theorie d. sch. K."), der von der funktionellen Verbindung der Akkorde hergeleitet ist, benutzt Kirnberger zwar auch die Begriffe „Tonika, Dominante, Subdominante, Mediante und Untermediante" (S. 35), gebraucht sie jedoch zunächst nur für die Töne selbst; nicht für die Grundakkorde auf ihnen. Die Benutzung der Funktion zu Beginn des 2. Teils seines Werkes zeigt deutlich, daß Kirnberger nichts ferner lag als eine Weiterbildung der „Funktionstheorie". Denn hier stellt er in dem Kapitel „von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie" die Tonleiter zwar als aus einer Folge der Grundfunktionen entstanden und sie gewissermaßen repräsentierend dar (wie auch Tartini, vgl. Riemann a. a. O. S. 471)

c d e f g a h c
C G C F C F G C

Für Kirnbergers Zwecke ist jedoch wichtiger als die funktionelle Bindung die andere Erkenntnis, die schon Rameau klar aussprach: die Melodie entstehe aus der Harmonie (Traité de l'Harmonie, S. 138 und Einleitung zum „Nouveau Système"). Diese Idee, die Allgemeingut geworden war und die wir auch bei Daube, Marpurg, Sulzer finden, entwickelte er weiter. Den Methodiker Kirnberger erkennt man an dem Aufbau, der nach jener „ersten Art" der primitiven Harmonisierung zu einer 2. Art geht, in der auch „die Dreyklänge anderer Töne der Tonleiter" gebraucht werden. Danach könnte man („dritte Art des Basses") in der Mitte eines Satzes Dominatenaccorde von solchen Tönen anbringen, zu denen man von der Haupttonart ausweicht, und viertens „können auch zwey, drey bis vier Dominantenaccorde nacheinander angebracht werden, und enharmonische Ausweichungen in entlegenere Tonarten geschehen". (Teil II S. 5). Die Bereicherung des Satzes durch Steigerung in der Benutzung harmonischer Mittel[96]) wird an Chorälen demonstriert. Ein Muster solcher Steigerung ist die 26fache Harmonisierung einer Choralmelodie (II. Teil, S. 22 ff.), zu der vier Lehren für junge Komponisten vorbereiten. Darin betont Kirnberger, daß

1. in jedem Baß eine gewisse Gleichheit sowohl des Gesanges als der darauf angebrachten Harmonien beobachtet werden muß; (als „Material"

zu einem charakteristischen Stück, gleichwie zu einem Gebäude)
2. die Harmonie muß den Affekt des Ganzen gemäß gewählet seyn
3. der Baß muß sangliche Mittelstimmen zulassen
4. Cadenzen müssen dem Sinn der Worte und den Phrasen oder Perioden entsprechen.

Von Wichtigkeit ist, daß Kirnberger alsbald die Baßstimme zu „lösen" beginnt und durch Neben-Wechsel- und Durchgangstöne das melodische Element der Gestaltung einführt.

Es gäbe ein schiefes Bild, wollte man Kirnbergers Akkordlehre ohne das Ziel, auf welches das ganze Werk zustrebt, gesondert betrachten: der Contrapunkt. Wie sich in Kirnbergers Lehrart am Beispiel des Chorals die Ueberführung der Akkordlehre in die Lehre vom vierstimmigen Contrapunkt vollzieht, hatten wir oben dargestellt. Zu diesem Gesichtspunkt (das Beweglich- und Selbständigmachen der Stimmen) kommt jenes andere Prinzip, das in der „Harmonie" einen wichtigen Ausdrucksfaktor sieht und zu den 4 Regeln über den akkordischen Satz nun von einem höheren Standort besondere tonartliche vor allem kirchentonartliche Wendungen erkennen und verwerten läßt (vgl. II. Teil, 2. Abschnitt). Dieses Kapitel mit Beispielen von J. S. Bach (u. a. Komm Gott Schöpfer; Das alte Jahr vergangen ist), mit Auszügen von Printz und Buttstetts Charakterisierungen der Kirchentonarten und am Schluß mit der leidenschaftlichen Verteidigung der Würde, Ausdrucksfähigkeit und Größe alter Kirchenmusik von Palestrina, Frescobaldi, Gasparini, Fux, Händel, J. S. Bach u. a., ist ein Glanzstück seines Werkes.

Die Grundlage des Werkes ist breit ausgebaut; denn erst nach diesem großen Vorbereitungsstadium, in dem die volle Beherrschung des harmonischen Satzes und die „Richtigkeit" der Melodieführung erreicht ist, beginnt die eigentliche Melodielehre (II. 77 ff.)[97]: „Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange". Im IV. Abschnitt des 2. Teils finden sich über Bewegung, Takt und Rhythmus Bemerkungen, auf deren hohe Bedeutung schon Riemann (a. a. O. Anmerkung zu S. 476) hingewiesen hat. Es handelt sich vor allem um die Darstellungen vom Periodenbau (Abschnitte) und den (phrasenmäßigen) Einschnitten der Melodie, (S. 138 ff.). Trotz der allgemeinen Regel der phasengleichen 2- und 4-taktigen Perioden als Grundnorm, erkennt Kirnberger die „Möglichkeit des Zusammenfallens vom Ende und neuem Anfange", für die er den Anfang des Klavierkonzerts d-moll von J. S. Bach (S. 140) als Beispiel anführt. Seine Ausführungen über Dehnungen, die zu ungeradtaktigen Perioden führen (S. 145), über freie Anfänge (S. 146) und die Bemerkung, daß die Cäsur nicht „an gewisse Tacttheile gebunden sey", verdienen ebensolche Beachtung wie die Erkenntnis:

> „Wenn der erste Einschnitt mit dem Niederschlag anfängt, so können doch die folgenden im Aufschlag anfangen; fängt aber das Stück im Aufschlag an, so müssen ordentlicher Weise auch die folgenden im Aufschlag anfangen, wie solches in den Passepieds, Gavotten, Louren u. a. m. beobachtet wird".

Hier spricht der Praktiker, und seine zahlreich angeführten Beispiele sind wirklich lehrreich.

Daß diese Methode der Steigerung in der Beherrschung der Mittel der

„melodischen Durchdringung" des Satzes von der Praxis her geleitet und als inductive zu bezeichnen ist und dem Wesen nach der Bachschen Lehrart in der Komposition verwandt scheint, liegt auf der Hand. In der Methode ist zugleich die Erklärung für den scheinbaren Gegensatz enthalten, der in Sulzers „Theorie . . ." dadurch hervorgerufen wurde, daß in einigen Artikeln (Baß, Begleitung, Harmonie) die Harmonie als das Primäre bezeichnet wurde, aus dem die Melodie entstanden zu denken ist (nach Rameau), während in anderen Kapiteln (Ausdruck, Melodie, Harmonie) eindeutig die Vorrangstellung der Melodie ausgedrückt wird. Aus Kirnbergers Lehrweg zur Kunst des reinen Satzes erhellt, daß in seiner Vorstellung Harmonie und Melodie als Elemente jede für sich Ausdrucksfaktoren enthalten, und daß bei ihrer Anwendung für den angehenden Komponisten (und nur für diesen gelten Kirnbergers Schriften!) der Harmonie als dem Material die (methodisch) erste Stelle zukommt, während die Melodie als gestaltendes Prinzip der (qualitativ) entscheidende Faktor im „Satz" ist. Die Harmonielehre Rameaus und die Kontrapunktregeln von Fux sind in dem dargestellten System der „Satzlehre" verschmolzen! —

Von zwei Seiten extremer Einstellung hat Kirnbergers Werk eine historisch nicht zu rechtfertigende Verurteilung erhalten, durch Riemann und Kurth. Bei Riemann (Geschichte der Musiktheorie . . . 1898) ist es das Vorurteil der Funktionstheorie, der prinzipiellen Höherbewertung von I, IV und V und die Lehre der Klangvertretung, die auch zum Maßstab der Leistungen der Theoretiker des 18. Jahrhunderts benutzt wird. Riemanns Theorie des „Klangdualismus" und seine anfechtbare Darstellungsweise des „Moll" sowie den von ihm bekämpften Begriff des „Terzenschematismus", hat u. a. Kurth (a. a. O. S. 93) kritisiert. Ohne auf die von Kirnberger völlig umgewandelte Lehre vom Kontrapunkt, auf die Lehre der melodischen Durchdringung und Erformung im „Satz" einzugehen, stellt Riemann mit Bedauern fest, daß sich in Kirnbergers Werken „von einer Ahnung, daß solche Dominanten fremder Tonarten eigentlich nur chromatische Umgestaltungen (!) leitereigener sind, kein Anzeichen findet" (a. a. O S. 478). Daß Kirnbergers oppositionelles Eintreten für den melodiezügigen Satz ihn von Spekulationen reiner harmonisch-funktioneller Deutungen fernhalten mußte, und daß gerade die Musik seiner Zeit zur letzten Vereinfachung des harmonischen Ablaufs strebte, bleibt unberücksichtigt. Riemann findet es „in der That deprimierend", daß die „banale" Lehre des Terzenaufbaues so schnell die „bessere Einsicht wieder verdunkeln konnte", die von verschiedenen Autoren aufgestellt war, daß der $\frac{6}{5}$-Accord eine besonders charakteristische Harmonie der 4. Stufe der Tonart darstelle. Danach folgt (S. 476) die berüchtigte summarische „Verurteilung":

> „Die hochgepriesene und selbst Rameau's Verdienste bald vergessen machenden Werke eines Marpurg und Kirnberger bedeuten in der Geschichte der Musiktheorie nichts weiter als die klassische Form der Resorption der aus dem bisherigen Geleise herausweichenden Ideen Rameau's durch die glatt in dem Geleise fahrenden. Fux vier Regeln und Rameau's Terzenaufbau der Accorde — das ist tatsächlich das Ganze von Kirnbergers Kunst des reinen Satzes (!)".

Dieser Einstellung steht diejenige von Kurth in dessen „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" in vielem gegenüber (S. 123 ff.). Kurth geht zwar nicht speziell auf Kirnbergers Werk ein, obwohl er die (historische) Wandlung des Kontrapunkt-Begriffs seit Fux und die Verschmelzung der Harmonie- mit der Kontrapunktlehre darstellt. Aber er lehnt „die Methode der rein harmonischen Fundierung des Kontrapunkts", für die Kirnbergers Werk grundlegend geworden ist, prinzipiell ab (S. 138). Der Lehrweg enthält als methodisch wichtigstes Glied die Figuration, deren hohe Bedeutung im Unterricht Riemann (Musiklexikon 1922, „Kontrapunkt") anerkannt. Kurths Urteil ist bedingt durch seine extreme Konstruktion: die Polyphonie Bachs (und jede wahre Polyphonie) sei aus sukzessiv erfundenen, wirklich „linearen" Stimmen zusammengefügt, in denen die Harmonik die sekundäre Rolle spiele, und ein Unterricht dieses linearen Kontrapunkts müsse konsequenterweise bei der einstimmigen Linie beginnen (s. o.). Da Kurth dem Fux'schen System beweiskräftig diese wahre Kontrapunktik abspricht, und Bach, wie wir oben ausführten, jedenfalls im Unterricht durchaus nicht von der melodischen Einstimmigkeit, sondern von der harmonischen Vierstimmigkeit ausging, und da schließlich das ganze 19. Jahrhundert ebenfalls für diese Lehre nicht in Betracht kommt, bleibt tatsächlich nur für die Lehrweise moderner Komponisten Kurths Theorie von Bedeutung, hierfür wie für die gesamte Musikästhetik ist sie allerdings zukunftweisend wie kaum ein zweites Werk. Daß z.B. P. Hindemiths Kompositionsunterricht mit der Konstruktion einstimmiger melod.scher Linienzüge beginnt, kann der Verfasser aus Erfahrung bestätigen*). Demgegenüber ist die Bedeutung von Kirnbergers „Satzlehre" ohne Zweifel historisch abzuleiten. In der Zeit des Stilwandels von polyphoner zu expressiver Gestaltung in der Musik erwachsen, bildet ihr Aufbau die Grundlage einer Erziehung, in der Harmonik und Melodik, wie Stoff und Gestaltung gleichmäßig zu ihrem Recht kommen. Als besonderer Wert des Werks muß der Reichtum an vorbildlichen Beispielen gerade der älteren Meister des Satzes angesehen werden[98]). War es damals unzeitgemäß, J. S. Bach als Muster und Kronzeugen heranzuziehen, so liegt darin aber auch ein überzeitlicher Wert des Werkes, der es in vorteilhaften Gegensatz zu den reinen Kontrapunktwerken (Fux, Cherubini, Bellermann) stellt. Außer den zahlreichen Stellen, an denen er ausdrücklich auf Bachs Meisterschaft des Satzes, auf seine 6 Solosonaten für Violine und die für Cello hinweist und Klavierstücke, Fugen, Choräle und Einzelphrasen anführt, finden sich auch Auszüge von Heinichen, Galilei, Stoelzel (dessen 13-stimmiges Kyrie, II 3 S. 18 ff.), Ph. E. Bach, die neben der großen Belesenheit Kirnbergers seinem musikalischen Geschmack alle Ehre machen, da er jede kontrapunktische Künstelei ablehnt und nur für die Beherrschung des „Handwerks" in der Musik eintritt. (II, 1 S. 108 232).

*) Es dürfte von Interesse sein festzustellen, daß Hindemiths Lehrart in der Komposition sich in den letzten fünf Jahren gewandelt hat, indem er statt mit der einstimmigen Linienkonstruktion neuerdings mit — Generalbaßübungen beginnt! Das würde also in diesem Zusammenhange eine Abkehr von dem pseudo-bachischen Prinzip Kurths zugunsten der historischen Bachschen Methode Kirnbergers bedeuten!

Ueber den Rahmen der pädagogischen Bedeutung von Kirnbergers Werk hinaus darf auch das Kapitel von der Temperatur (1. Teil S. 2 ff., 2. Teil S. 41 ff.) ernste Beachtung beanspruchen. Wie bei Sulzer (S. 756 ff.), im 4. Teil der „Clavier-Uebung" (1766) und im Vorwort zu seinen „Vermischten Musikalien" (1769) entwickelt Kirnberger auch in diesem Werk neue und differenzierte Intervall-Verhältnisse und legt Wert auf die Unterscheidung großer und kleiner Ganztöne, reiner und pythagoräischer Terzen sowie auf die Verwendung der natürlichen Septime 4:7[99]), (die er „i" nennt, s. o). Hinsichtlich der gleichschwebenden Temperatur äußert er das Bedenken (S. 11):

„Durch die gleichschwebende Temperatur wird die Mannigfaltigkeit der Töne aufgehoben. Denn sie läßt schlechterdings nur zwey Charaktere übrig, da auf der einen Seite alle Durtöne, und auf der andern alle Molltöne sich vollkommen gleich sind".

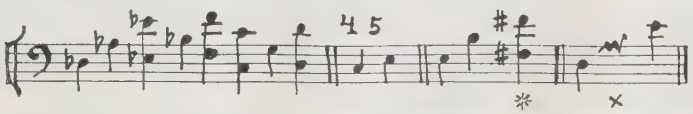
In Kirnbergers Temperatur haben die Töne folgende Verhältnisse:

C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H
1	243	8	27	4	3	32	2	81	161	9	8
1	256	9	32	5	4	45	3	128	270	16	15

„Die Temperatur hat die so wesentlichen Eigenschaften, daß sie leichte zu stimmen ist; daß die Hauptintervalle Quinten und Quarten entweder vollkommen oder so rein sind, daß kein Ohr den Unterschied zu merken im Stande ist; und endlich, daß sie keine Terzen hat, als entweder ganz reine, oder doch solche, die aus reinen Quinten und Quarten notwendig entstehen.

In dieser Tonleiter sind alle Töne der reinen diatonischen Leiter beybehalten worden, außer der Ton A, der anstatt $\frac{3}{5}$, oder $\frac{162}{270}$ hier $\frac{161}{270}$ und also um $\frac{1}{162}$ oder ein halbes Komma höher genommen ist, damit er, als Quinte von D zu brauchen sey. Denn jetzt ist diese Quinte D-A und folglich auch die Quinte A-e nur um ein halbes Comma niedriger, als die ganz reine Quinte $\frac{2}{3}$. Diese zwei Quinten ausgenommen, sind alle übrigen rein. Denn daß die Quinte Fis-cis um den zehnten Theil eines Comma unter sich schwebt, kann kein Ohr merken, so fein sein Gefühl auch immer seyn mag Da nun alle Quinten bis auf zwey rein sind, so sind es die Quarten ebenfalls.

Die vorgeschlagene Temperatur hat endlich den Vortheil vor allen andern, daß sie durch bloß reine Quinten und eine einzige große Terz $\frac{4}{5}$ kann gestimmt werden, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist.



Nachdem man die Töne auf diese Art bis auf das Fis bey * gestimmt hat, so ist a, welches noch fehlt, gar leicht so zu nehmen, daß die Quinte

d-a bey so viel unter sich schwebt, als die Quinte a-e. Diese Temperatur wird sich vorzüglich durch die Leichtigkeit des Stimmens empfehlen". Die Möglichkeit, auf diese Weise zu einer akustisch begründeten Tonartencharakteristik zu gelangen, ist von späteren Theoretikern immer wieder anerkannt worden (vgl. schon Riemann a. a. O. S. 472). So betont auch Kirnberger in einem Brief an Forkel (1779), daß in seiner Temperatur nicht nur jede Tonart von der andern verschieden klingt, sondern die Akkorde

„mit der Exekution vieler Instrumente sich ähnlich klingen — als wenn man eine ganze Kapelle ein Stück aufführen hört, — so daß man gleich hört, daß dies d-moll oder f-moll, G-dur oder E-dur z. Ex. ist".

Wenn wir hiermit die Darstellung des Werkes abschließen, das einerseits die Zusammenfassung aller Lehren Kirnbergers darstellt, andererseits für die gesamte Kompositionslehre der Folgezeit von grundlegender Bedeutung wurde, so dürfen wir nicht außer acht lassen, daß dies Werk gewissermaßen als Instrument in der Hand eines bedeutenden Organisators und Pädagogen war. Nicht die Theorie selbst, nicht die Akkordlehre oder einzelne Teile, sondern die Verwendbarkeit im Unterricht hat dem Werk und damit der Persönlichkeit Kirnbergers die nachhaltige Wirkung verschafft. —

Das Werk hatte bei seinem ersten Erscheinen keinen Erfolg. Kirnberger beklagt sich darüber bei Forkel (1779). Man hatte ihm geraten, das Werk auf eigenes Risiko drucken zu lassen:

„Der 1. Theil kam also mit 308 Rthl. gehabten Kosten zum Vorschein, ohne Ihnen der Herren Buchhändler Betragen zu schildern, so verkaufte keiner kein Blatt."

Diese erste Ausgabe war 1771 in Kommission bei Chr. Fr. Voss in Berlin erschienen; auch eine zweite Ausgabe mit neu gedruckter Titelseite und Vorrede hatte kein Glück. Erst im Jahre 1774 ging das Werk in den Verlag von Decker und Hartung (Berlin-Königsberg) über, wobei Titel und Vorrede noch einmal gedruckt wurden und eine lange Liste von Errata hinzukam. Man wird verstehen, wenn Kirnberger an Forkel 1779 schreibt:

„... das Buch hat mir die Zeit nicht benommen, aber der Verdruß den ich einige Jahre her gehabt habe, hat mich zu allem anderen übrigen verdrüssig gemacht".

Hiermit deutet Kirnberger auf den Schlag, der ihn in seinen letzten Lebensjahren am tiefsten verwundet hatte; als Marpurg 1776 seinen „Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß" veröffentlichte, ließ er es nicht genug sein, die Kirnbergerschen Grundsätze als verschwommen und inkonsequent darzustellen, sondern widmete das Werk — der Prinzessin Amalia. Diese grobe Taktlosigkeit, einen sachlichen Gegner, von dem er doch 20 Jahre früher Freundschaft und Anregung genug genossen hatte, jetzt dadurch zu bekämpfen, daß er ihn bei seiner Brotherrin unmöglich zu machen suchte, hat schon die Zeitgenossen abgestoßen.

„Das was ihn vor seinem Tode am tiefsten kränkte, war des sel. Marpurg: Versuch über die Temperatur. Er sah sich darin auf die

verächtlichste Weise verhöhnt, und diese heftige Schrift hatte ihr Verfasser, als hätte er befürchtet, daß sie der erlauchten Schülerin Kirnbergers unbekannt bleiben möchte, der Prinzessin Amalia von Preußen überreicht. Davon sprach er zu mir mit Tränen in den Augen, indem er auf seinen alten 90 jährigen Vater hinwies, den er bis an sein Ende mit kindlicher Liebe verpflegte. Wie konnte ein Mann von einiger Delikatesse eine solche Streitschrift gegen ihren Lehrer der Fürstin sozusagen, ad aedes insinuieren, bey der dieser Lehrer in Diensten stand und von welcher er den Gehalt genoß, der die einzige Unterstützung in seinem Alter war!" schreibt Prof. Eberhard[100]).

Die Feindschaft zwischen den beiden Theoretikern hatte ihren tieferen Grund ohne Zweifel in Anschauungsverschiedenheiten. In dieser polemischen Schrift Marpurgs ist (von S. 233 ff.) der einheitliche „Grundbaß" Kirnbergers von Marpurg als „eigentlicher Interpolierbaß" dargestellt. Besonders deutlich wird der Unterschied der harmonischen Erklärungsweise, wenn man beachtet, wie Marpurg (S. 249) Akkorde durch Unterstellungen zu erklären sucht und dadurch die Dissonanzen anders beurteilt als Kirnberger. So ist nach Marpurg:

in e -g-h-d-f	das e als Terz	nach unten zu g
in c -g-h-d-f-	das c als Quint	nach unten zu g
in A -gis-h-d-f	das A als Sept	nach unten zu gis
in F -g-b-d-f	das F als None	nach unten zu g

Statt des „vorgehaltenen" Dreiklangs sollte es nach Marpurg der aufgehaltene Dreiklang heißen. Und schließlich bezweifelt er überhaupt, daß Kirnberger seine Lehre mit Recht als auf J. S. Bach fußend bezeichnet (S. 239). Bach habe sicher nicht eine Methode gehabt, sondern sich nach der jeweiligen „Sphäre" und Aufnahmefähigkeit des Schülers bei der Erklärung der Harmonie gerichtet. Der Schluß ist fast eine Herausforderung:

„Ich bin zugleich versichert, daß, wenn noch irgendwo Anleitungen zur Harmonie im Manuskript von diesem Mann existieren, man nirgends gewisse Dinge finden wird, die uns der Herr Kirnberger für Bachische Lehrsätze verkaufen will. Sein berühmter Herr Sohn zu Hamburg müßte doch auch ein Wort davon wissen."

Mit dieser Herausforderung erlitt Marpurg ein schweres Fiasko, da Ph. E. Bach offen für Kirnberger eintrat. Kirnberger hat am Schluß seines Anhangs zum letzten Teil seines Werks die Hauptsätze aus Ph. E. Bachs Brief veröffentlicht:

„Das Betragen von Herrn Marpurgen gegen Ihnen ist verabscheuungswürdig. Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen."

Dieser Anhang ist eine heftige und grobe Abwehr gegen das Marpurgsche Werk. Als Verfasser wird ein „Liebhaber der Musik" Herr „G. P. Tempelhof" genannt; wie ein Symbol trägt dieser dritte Teil von Kirnbergers Werk auf dem Titelblatt ein Notenbeispiel im Contrapunkt in der Duodez über die Töne b-a-c-h.

Es darf nicht übersehen werden, daß Marpurg trotz seiner universalen Bildung und seines Ideenreichtums doch häufig Gründlichkeit und musik-

theoretisches Wissen vermissen ließ, was der scharfen Kritik Kirnbergers nicht entging. Wenn in einem von Marpurg herausgegebenen Werk „Herrn d'Alemberts system. Einleitung in die musikal. Satzkunst nach Lehrsätzen des Herrn Rameau aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehrt von F. W. Marpurg Leipzig 1757" folgende Erklärungen zu treffen sind: „ein aus Terz, Quint und Oktave bestehender Accord heißt ein harmonischer V i e r klang (!)" oder „ein aus 1½ Tönen bestehendes Intervall, welches insgemein eine kleine Terz heißt, wird auch öfters eine übermäßige Secunde genannt z. B. c-dis (!)" oder „da die diatonische Tonleiter aus 12 halben Tönen (!) bestehet" oder „In dem $\frac{6}{5}$ Acc. f-a-c-d ist der Ton d (!) eine Dissonanz; aber dieses d ist nur wegen des c, gegen welches es eine Secunde formiert eine Dissonanz, nicht aber wegen der andern Noten", — so sind dies Dinge,

> „die jeden wirklichen Musiker im höchsten Grade ungereimt erscheinen müssen, und die einen reizbaren Mann wie Kirnberger, der sich wiederholt von Marpurg in hämischer und gehässiger Weise angegriffen sah, in die höchste Wut versetzen mußten, und dies umsomehr, als es ihm bei seiner schwerfälligen Natur und ungeschickten Schreibweise sehr mühsam war, sich genügend zu verteidigen". (H. Bellermann Allg. Mus. Zeitg. 1871.)

Im zweiten der von Bellermann mitgeteilten Briefe Kirnbergers an Forkel (1779) bemerkt man die Kluft, die beide Männer trennte, und man findet bestätigt, daß Kirnberger auch zu dem „neueren" Musikbetrieb seiner Stadt in „Opposition" stand. Die zur Beurteilung der Lage interessante Stelle lautet:

> „Berlin ist so verdorben im Geschmack für die wahre Musik, daß der meiste Theil von Menschen hier sagt: Dem Himmel sei Dank, daß die barbarischen Zeiten vorüber sind, Händels, Bach's, Graun's, Hasse's usw. Musik anzuhören, und daß man deren Namen nicht mehr mag nennen hören. Nur in des Königs Kammer erhält sich der gute Geschmack noch, wie auch bei meiner durchlauchtigsten Prinzessin, die die Verdienste jeder großen Leute zu schätzen weiß, wie auch unser Kronprinz, der beständig Händels Ouverturen und Musiken alter und neuer guter Componisten bei sich aufführen läßt. Im hiesigen Liebhaber-Conzert sind lauter gedungene Leute, die bei dem schlechten Zeug applaudieren und klatschen. Marpurg fängt immer vorerst an, dann folgen die übrigen Narren; nach ihm ist der Buchhändler Nicolai der zweite und dann folgen die luftspringenden Stutzer und Dummköpfe. Eine Schande vor das sonst so berühmt gewesene Berlin bei Bachs und Grauns Leben."

Als Ergänzungen zu Kirnbergers Hauptwerk, als Ausführungen einzelner T e i l g e b i e t e, sind die später erschienenen Werke zu betrachten. Die „Grundsätze des G e n e r a l b a s s e s als erste Linien der Komposition" (Berlin, Hummel 1781) erlebten mehrere Auflagen. In Cramers „Magazin" I,442 findet sich folgende Notiz:

> „Herrn Kirnbergers Buch über die Kunst des reinen Satzes ist bereits als eines der classischsten theoretischen Werke in so gutem Rufe, und Er selbst nimmt einen so entschiedenen Platz unter den gründlichsten

Tonkünstlern unseres Vaterlandes ein, daß man auch dieses Werk als eines der besten Lehrbücher nicht erst zu empfehlen braucht. Indeß ist das Wort besten ein relativischer Begriff und es wird nicht überflüssig sein, zu erinnern, daß diese Anleitung hauptsächlich für diejenigen bestimmt sey, die sich mit Ernst auf die Kunst legen und den Strom der castalischen Quelle nicht blos mit den Spitzen der Lippen berühren wollen. Das Werk stellt ein Pendant zur Kunst des reinen Satzes dar . . .".

In Kirnbergers Vorbericht sind die Gründe zur Abfassung dieser Ergänzungsschrift angegeben:

„In meinem Werk über die Kunst des reinen Satzes habe ich die ersten Gründe der Musik und des Generalbasses vorausgesetzt: indessen haben viele Freunde des Schönen auch diese ersten Linien gewünscht. Dieser Wunsch und mein eigenes Bestreben jene Lehren dadurch auf ihre Urquelle zurückzuführen, Componisten zu bilden, ein reines Accompagnement zu gründen, und jenes Werk dadurch gemeinnütziger machen zu können, waren vermögend genug, mich zur Bekanntmachung der mit so vielem Eifer ausgespäheten Gründen für den reinen Satz zu entschließen. Dem Liebhaber, der gern früh weitkommen will, werden diese durch die Erfahrung bestätigten Wahrheiten über die Musik trocken sein und seine Geduld foltern. Indessen sind sie für diejenigen geschrieben, die die Musik ihrem ganzen Umfang nach erlernen, aus derselben ein wahres Studium machen . . .".

Das Werk lehrt auf 88 Seiten Text und 25 Kupfertafeln im I. Abschnitt die „Kenntnis der Tastatur, Applicatur, Intervalle, Consonanzen, Dreiklänge und ihrer Umkehrungen" und führt im II. und III. Abschnitt über die „übrigen Accorde" zur Bezifferung und den wichtigsten Generalbaß-Regeln. Wie in der „Kunst des reinen Satzes" ist auch in diesem Werk die reiche instruktive Auswahl von Beispielen ein Plus vor anderen Werken dieser Art. Ein von Prof. Dehn mitgeteilter Brief Friedrichs II. (25. Febr. 1871) zeigt, daß der König die Widmung dieses Werkes sehr ungnädig abwies. Interessant ist die Begründung:

„. . . Unser allergnädigster Herr können Sich von dem angekündigten Werk . . . nicht überreden, daß solches etwas neues und vorzüglich nützliches für die Tonkunst und musikalische Composition enthalten könne, da der General-Baß bereits vor vielen Jahren zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht worden ist . . ."

Besonders anregend und kurz gefaßt ist sein Büchlein „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntnis" (Berlin 1782). Kirnberger beginnt mit einer Gegenüberstellung der alten und neueren Methoden in der Lehrart des Kontrapunkts. Den „Documenti armonici" von Berardi (Bologna 1687), dem „Musico prattico" von Bononcini (Bologna 1688) und dem „Gradus ad Parnassum" von Fux (Wien 1725), welchen L. Mizler in seiner zu Leipzig 1742 herausgekommenen Uebersetzung, „durch die von ihm beygefügten Anmerkungen ganz verunstaltet hat", stellt er (S. 5) die Joh. S. Bachsche Methode als „die einzige und beste" gegenüber.

Die Methode von Fux, dessen Regeln er oft herangezogen hat, ist nach Kirnbergers Meinung zu streng, auch bringe er zu früh die Fugenlehre. Die Art der „gemachten" Fugen habe die Verachtung für diese Kunstgattung verschuldet (S. 4). Bachs Fugen haben jede für sich einen bestimmten „Charakter". Eine Hauptschuld an dem Verfall der Kirchenmusik trage die „fehlende Kenntnis des Generalbasses", während „früher sogar Fugen zu akkompagnieren (!) von den meisten Organisten durch anhaltende Uebung und Erfahrung erlernet war". Aus dem Vorbericht ersehen wir auch, daß eine zweijährige Krankheit ihn an der Arbeit behinderte. Im übrigen zeigt gerade dieses Werk eine so gründliche Kenntnis und Belesenheit in der theoretischen Musikliteratur, daß der Vorwurf der Unbildung Kirnbergers zumindest in dieser Hinsicht schwerlich gerechtfertigt ist.

Im selben Jahr erschien auch Kirnbergers „Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaassen begleitet. Berlin bey George Jacob Decker". Das Werk ist Ph. E. Bach gewidmet und trägt auf dem Titelblatt gewissermaßen als Bekenntnis zur alten Schule den Satz: „Fa Mi et Mi Fa est tota Musica", dessen Sinn hier durch den folgenden Canon (à 4) begründet wird, der mit den Tönen b-a-c-h- beginnt. Daß

Mi Fa-Mi-Fa

diese Schrift schon zur Zeit ihres Erscheinens reaktionär und veraltet erscheinen mußte, ergibt sich aus der Tatsache, daß Kirnberger noch streng an dem Typ der stilisierten Berliner Klavierode mit Generalbaß-Technik (s. o.) festhält, während die Entwicklung des deutschen Liederschaffens zu einer freieren Art unmittelbaren Ausdrucks strebte, wie ihn Reichardt mit dem Begriff der „Weise" (s. o.) verband. Kirnbergers vokaler Kompositionsstil, zwischen „alt" und „neu" stehend, an die Richtung Händel-Telemann-Graun anknüpfend, war durch die oppositionelle Einstellung Kirnbergers orthodox-lehrhaft. Gegenüber Kirnbergers „eigensinniger Forderung nach einer einfachen und anhaltenden"[101]), d. h. melodischen Baßlinie als Gestaltungspinzip, also „Vorzüge des Telemann-Händelschen Satzes, die Nichelmann in seinem Buche von der Melodie deutlich gezeigt aber unstreitig sehr übertrieben hat" wie Juncker 1786 schreibt[102]), bediente sich die neuere Kompositionstechnik der „nicht so geschwind sich fortbewegenden Harmonie".

Muß man dem Werk somit historisch-aktuelle Bedeutung absprechen, so bleibt dennoch manches methodisch Anregende, was als Ergänzung zu den oben erwähnten Stellen der „Kunst d. r. Satzes" Erwähnung verdient. Kirnberger geht von dem Rousseau'schen Gedanken aus: Gesang sei spontan, auch ohne „Kunst" vorhanden. Die Aufgabe der Tonkunst sei es, die Kennzeichen der verschiedenen Affekte durch Gesang zu bestimmen. Für diese noch ganz auf dem Boden der Affektenlehre stehende Anschauung wird Hagedorn (Poet. Werke 3. Theil, Vorber. S. XII) zitiert. Als „Kennzeichen" nennt Kirnberger:

I Tonart,
II Bewegung (Eigenschaft und Zeit der Bewegung),
III Melodie,
IV Vortrag.

Damit ist sogleich die Disposition des Werkes gegeben. Im ersten Abschnitt ist die Anmerkung (Seite 2) erwähnenswert, in der von den Kirchentonarten aus die Melodiestruktur des Chorals als Vorbild für jede Ode dargestellt wird:

> „Der Choral „Freu dich so sehr o meine Seele" (plagal) hat eine Eigenschaft, welche jeglicher Ode eigen sein sollte, nehmlich, sie bringt ohne Hinzufügung der Grundstimme die Tonart ins Gefühl."

Der Hinweis, daß eine Melodie zu mehreren Strophen nur bei gleichem Bau der Strophen verwendet werden kann, deckt sich mit dem oben erwähnten Satz Kirnbergers, er wolle seine Odenkomposition nur nach der ersten Strophe beurteilt wissen. Allgemeingültigkeit haben die Ausführungen über das „Zeitmaß", das „fühlbare" Teile hat, und das „Takt-Gewicht", mit dem das Wort je nach Kürze oder Länge übereinstimmen muß. An die bekannte Forderung, man müsse alle möglichen Rhytmos (!) der Charaktere der Nationaltänze zu setzen wissen, knüpft sich eine anerkennenswerte Ausführung über die Unterschiede der Taktnotierung z. B. $^{4}/_{4}$ und $^{2}/_{4} + {}^{2}/_{4}$ [103]). Den Unterschied zwischen seiner kunstvoll „gesetzten" Ode und dem bewußt-volkstümlichen Lied mit gleichmäßigen Perioden und Einschnitten erkennt Kirnberger an und gibt in Nr. 29 ein Beispiel („Ich folge dem Schicksal"), das „aus lauter Modemelodiechen (!) und einförmigen Einschnitten zusammengesetzt (!) ist, daß der Zuhörer schon im voraus weiß, was er mitzubrummen hat". Ein Streiflicht auf den Unterricht der Zeit wirft Kirnbergers Klage, es gebe zuviel „Bücher" von der Musik; man schäme sich zu sagen, daß man mündlichen Unterricht in der Komposition gehabt habe. Hier klingt etwas von dem Lehrer-Schüler-Verhältnis an, das Kirnberger seit seiner Leipziger Zeit unvergeßlich geblieben war, das er als Lehrer an Schulz weitergegeben hatte, und welches dieser ebenfalls in Ehren hielt. Schließlich finden wir noch die Anmerkung:

> „Die Breviaria der Alten sind den protestantischen Choralbüchern um deswillen vorzuziehen, weil sie ihrer Schönheit im Druck und Papier (!) nicht zu gedenken, die Melodien so unverändert und unverstümmelt enthalten, als Gregorian sie gestiftet hat".

Aus diesen Worten spricht der Sammler und Freund alter Quellenwerke. Wir müssen, um ein vollständiges Bild vom Werke und der Persönlichkeit Kirnbergers zu erhalten, im folgenden noch seine Tätigkeit als Sammler und Herausgeber älterer Meisterwerke des Satzes darstellen, aus der sich dann im letzten Abschnitt seine bedeutsamste Wirksamkeit, die als Lehrer entwickelt.

Wie die Darstellung von Kirnbergers theoretischen Werken zeigte, basiert sein System auf der Grundthese, daß die Kontrapunktik nicht „primäres Moment" sondern „kompositionstechnisches Mittel der Verarbeitung, der mehrstimmigen Formung" ist. Wir haben somit in Kirnbergers theoretischen Werken die erste zusammenfassende Methode für die Lehre des harmonisch orientierten Kontrapunkts zu sehen, der sich seit dem 17. Jahrhundert in Italien und Deutschland auszubilden begann, und den Kirnberger unter dem Begriff des „reinen Satzes" (vom Akkord und homo-

phonen Stil ausgehend) als allmählich sich steigernde kunstvolle Erformung der Stimmen darstellt. Bediente sich Kirnberger in allen Werken gern und geschickt der Beispiele von älteren Meistern des „Satzes", so war diese Kenntnis nicht nur durch das Interesse für den einen oder andern Komponisten sondern durch eine systematische Sammler- und Forschertätigkeit gewonnen Deshalb kann man nicht genug betonen, daß es Kirnberger um die Sache selbst ging, um den „reinen Satz" an sich, nicht um die Verteidigung seiner eigenen Musik oder um Fragen von stilistischer oder ästhetischer Problematik. Die Geschichte der Musiktheorie wird, entgegen Riemanns Auffassung, heute das Verdienst eines Mannes viel höher zu schätzen wissen, der in einer Zeit der fortschreitenden „Freiheit" im Stil und der Achtlosigkeit in der Stimmbehandlung, als man sogar begann, gegen J. S. Bach „Sturm zu laufen" (Vogler u. a. bemängelt und „verbessert" Bachs Choräle), fast als einziger seine Stimme und sein Werk in den Dienst des „reinen" Satzes stellte und in seinem Kampf für die „Rechtgläubigkeit" allen Anfeindungen zum Trotz treu blieb. Auch hierin war sein Meister Joh. Seb. Bach ihm Vorbild und Ideal. Als Wahrzeichen dieser Gesinnung, als Frucht dieses Bestrebens, der wahren Kunst eine Zuflucht zu schaffen, gegenüber den in „Spielerei versunkenen Zeitgenossen" die Tradition der alten „ächten" Kunst zu verteidigen, entstand allmählich die sogenannte „Amalienbibliothek".

Diese Sammlung ist mit dem echten Sinn für das Wertvolle angelegt. Ihr Reichtum an Werken und Autographen, besonders aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, macht sie uns zu einer unschätzbaren Quelle für die Kenntnis dieser Zeit. Daß auch Fernerliegendes geschätzt wurde, das Merkmal alles wahren „Sammelns", zeigt eine kleine Bemerkung in Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes":

> „Ihro Kgl. Hoheit meine Allergnädigste Prinzessin haben diese Kirchenmusiken in Stimmen auf fein Pergament geschrieben aus Rußland erhalten"[104]).

Kirnberger hat die Mühe nicht gescheut, diese ihm ganz fremde Musik zu entziffern. Die Sammlung ist als „Tat" Kirnbergers wohl von der nachhaltigsten Wirkung gewesen. Sie beweist, wie weitschauend dieser Mann war, denn er hat den mustergültigen Satz eines Palestrina und Hans Leo Hassler neben Bach und Händel gleichfalls hochgeschätzt. Von Palestrina finden wir sogar fast alle wichtigeren Werke in der Bibliothek vertreten, von Hassler veranstaltete er 1777 die erste partiturmäßige Ausgabe seiner „Psalmen und Christlichen Gesänge mit 4 Stimmen, auf die Melodien fugweis componiert" (1608). Kirnberger bemerkt dazu im Vorwort:

> „Dieses fürtreffliche Choralwerk, welches den ganzen Kern der Musik in sich enthält, hat seit geraumer Zeit im Grunde der Vergessenheit gelegen, aber durch Nachforschung nach alten Kirchenmusikalien sich in Berlin in dem Grauen Kloster, allda es noch aufgehoben wird, gefunden."

Man bedenke, wie stark dieses ernste vornehme Werk, als ein Vorbote der erst viel später einsetzenden Renaissance alter Meisterwerke, von dem Zeitgeschmack für Tändelei und Empfindsamkeit abstechen mußte. Zugleich

wird auch der von Kirnbergers Gegnern immer wieder hervorgeholte Vorwurf, er sei ein einseitiger pedantischer Bach-Interpret, der nichts als seinen Meister und nur Fugen und Kanonkünste gelten lasse, entkräftet. Denn auch die wertvolleren Arbeiten des italienischen Stils, (Hasse, Graun, Vinci und Leo) hat Kirnberger stets geschätzt. Von Graun veröffentlichte er 1775 bei Decker eine große Anzahl Duette und Terzette aus dessen Opern, denen er als Einleitung die von Agricola verfaßte Lebensbeschreibung Grauns voransetzte. Schon in Sulzers „Theorie" wie auch seiner „Kunst des reinen Satzes" hatte er auf ihre Mustergültigkeit als Vertreter des „galanten" Stils eindringlich hingewiesen (s. o.).

> „Wer das höchste und glücklichste Genie zur Musik in allen einzelnen dazugehörigen Theilen bewundern will, der studiere nur die Duette unsers Grauns, wodurch er die unempfindlichsten Seelen außer sich gesetzt hat. Es würde ein unersetzlicher Verlust für die Kunst seyn, wenn diese entzückenden Duette sollten verloren gehen; und doch ist Gefahr dieses Verlustes vorhanden, solange sie nicht durch den Druck vervielfältigt und ausgebreitet werden. Deutschland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Musik zu behaupten; aber eben dieser Vorzug kann ihm durch die Achtlosigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieser himmlischen Gesänge zur größten Schande gereichen"[105]).

Es macht einen staunen, mit welchem Eifer Kirnberger außer Abschriften Bachscher Kompositionen u. a. auch Werke eines Corelli, Geminiani (Sonaten und Concerti grossi) Graun (ein ganzer Auszug aus der Oper „Le Feste galanti" 1747) und Händel (Alexanderfest, Te Deum und 12 Ouverturen) kopiert hat.

Wie wir aus einer Bemerkung seines Schülers J. A. P. Schulz ersehen können, besaß Kirnberger auch selbst eine „unschätzbare Sammlung von Werken Seb. Bachs, Händels, Scarlattis, Leos, Durantes und anderer Meister vom ersten Range, worin er unablässig studierte". Ein Teil des Kirnbergerschen Besitzes ist noch in der Amalienbibliothek nachweisbar.

Die ganze musikalische Bibliothek wurde nach dem Tode der Prinzessin Amalie dem Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin einverleibt (1788). Seit 1914 ist die Amalienbibliothek als Leihgabe an die Preußische Staatsbibliothek angegliedert. Rob. Eitner hat 1884 einen „Katalog der Musikalien-Sammlung des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin" veröffentlicht. Im Vorwort weist er mit Recht darauf hin, daß diese Sammlung für Kirnberger nicht nur „tote Schaumasse" war, sondern „studiert und im vertrauten Kreise aufgeführt" wurde und zwar zu einer Zeit, da es weder öffentliche Konzerte noch Musikbibliotheken gab. Und als unter Zelter die Veranstaltungen der Singakademie vorbildlich für die Musikpflege in Deutschland wurde, da war es die Amalienbibliothek, die das Material für die Aufführung wertvoller älterer Werke lieferte, jedenfalls in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Schließlich verdankt auch Forkel[106]) die Hauptkenntnis der Werke J. S. Bachs, die seiner Biographie vom Jahre 1802 zu Grunde liegt, jener Sammlung.

„denn es befand sich in dem an das Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin

vermachten musikalischen Nachlaß der Prinzessin Amalien von Preußen von Bachischen Singkompositionen vielleicht noch am meisten beisammen"[107]).

Selbst für Marx und Mendelssohn hat die Sammlung als Quelle reicher Anregung gedient, wie R. Eitner im Vorwort seines Catalogs hervorhebt.

Haben wir schon aus dem Vorstehenden das Bild eines Musikers gewonnen, der in seltener Hingabe an alles Hohe und Wertvolle in der Musik sich gewissermaßen einen eigenen Kreis geschaffen hatte, und in ständigem Suchen und Forschen alles daransetzte, der wahren Kunst zu dienen, — so hat die leidenschaftliche Art, mit der er in seinen letzten Jahren für die Veröffentlichung der Bachschen Choralsätze bei Breitkopf eintritt, kämpft, ja bettelt, fast etwas Rührendes; und es verdient wieder unterstrichen zu werden, daß es völlig uneigennützig geschah, und das, während „häusliche Zerrüttung und öfterer Mangel" sowie Krankheit schwer auf ihm lasten. So klagt er in einem Brief vom März 1781 an Breitkopf:

> „Ich für meinen Part würde vieles für Bezahlung kommen lassen, allein meine Liebhaberey für die Kunst, weil ich soviel Sachen aus den entferntesten Orten habe kommen lassen, und hier manches Jahr 200 Rthl noch dazu den Notisten zu verdienen gegeben, hat mich endlich in solche Verlegenheit gesetzt, daß ich mir Gewalt anthun muß, gegenwärtig für die Kunst Einhalt zu machen".

Dazu kam, daß er auf Befehl seiner Brotherrin immer wieder theoretische Schriften abfassen mußte (u. a. die über den Generalbaß von 1871).

Ueber „Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle" hat Prof. Schering im Bach-Jahrbuch 1918 eingehend berichtet und auf die hohe Gesinnung und unerschütterliche Treue dieses Bachschülers gebührend hingewiesen. Einige Stellen aus Kirnbergers Briefwechsel mit dem Verleger Breitkopf verdienen hier wiedergegeben zu werden, denn sie sind bezeichnend für den „Kunsteiferer".Man bedenke, daß die vierstimmigen figurierten Choralsätze Bachs nach dem Tode des Meisters nicht nur bewundert und gesucht waren, sondern auch für die Lehrmethode Bachs wie Kirnbergers eine entscheidende Rolle spielten; so wird man Kirnbergers Bemühungen erst recht verstehen.

Von Bachschen Chorälen bestand eine 1765 bei Birnstiel (Berlin) erschienene Auswahl (100 Choräle). 1769 folgte der 2. Teil. Kurz danach antwortete Ph. E. Bach auf Kirnbergers Vorschlag, eine korrekte Neuausgabe zu machen.

> „Aus denselben Absichten, die Sie haben, wünsche ich eine vernünftige Ausgabe der Choräle von meinem seel. Vater: Ich bin zu allem bereit. Seyn Sie der Unterhändler (1) muß der 2te Teil in angemerkten Erratis reine ausgemistet werden; (2) besorge ich den 3ten und 4ten Theil und alles zusammen werden Sie mit Genauigkeit durchsehen; (3) muß auf allen 3 folgenden Theilen, sowie auf dem ersten mein Name stehen, alsdann stehe ich für alles. Der Hauptpunkt ist dieser, daß ich vorausbezahlt werde".

Tatsächlich zahlte Kirnberger (1771) an Ph. E. Bach für Ueberlassung aller Rechte 12 Frieder.d'or, die ihm die Prinzessin Amalia für diesen Zweck schenkte. Aehnlich hatte es sich auch bei der Herausgabe der Hasslerscher

„Psalmen" verhalten, die nur erscheinen konnten, nachdem sich Amalie zur Uebernahme sämtlicher Kosten verpflichtet hatte. In einem Brief vom 23. 4. 1779 erfahren wir, daß von den 500 Exemplaren keines verkauft ist. Sie würden wohl von „Ratzen und Mäusen durchfressen werden", erklärt Kirnberger resigniert. Kirnberger verhandelte mit Breitkopf in Leipzig. Es sollten nur alle erreichbaren Choräle (über 400) zum „allgemeinen Nutzen aller studierenden Jugend" herauskommen. Kirnberger ist dabei völlig uneigennützig:

„ . . . daß ich bloß aus Liebe zur Kunst sie zum Druck zu verhelfen suche, um den reinen vierstimmigen Satz für die Nachwelt zu erhalten . . ." (Brief vom 1. 7. 1777).

Er will, falls sich Breitkopf erkenntlich zeigen wollte, nur einige Musikalien statt Bargeld.

„ . . . weil ich doch einmal in der Welt dazu bestimmt bin, daß ich von meiner Sorge und Mühe keinen Nutzen haben soll . . ." (14. 6. 1777).

Trotzdem stocken die Verhandlungen. Erst nach zwei Jahren erhält er das Manuskript zurück. 1781 versucht er es wieder:

„Die schöne Sammlung des J. S. Bachs 4-stimmigen Choräle, die Sie bey sich gehabt haben, liegt bey mir unberührt noch, es ist jammerschade, daß sie für die Nachwelt nicht in Druck kommen. Ich will sie um der Kunst willen und zum ewigen Gedächtnis für Bach und Ihnen schenken, wenn Sie sie nur drucken wollen, und mir ein Exemplar auf gut Papier dafür geben wollen". (17. 3. 1781).

Wieder läßt der Verleger monatelang nichts von sich hören. Als Kirnberger inzwischen den Vorschlag eines „vornehmen Geistlichen" bei Naumburg erhält, wie Bachs Lieder „zu jedermanns Gebrauch" eingerichtet, also dem Zeitgeschmack entsprechend „frisiert" werden könnten, weist er das empört zurück: Es wäre „eine unvergebliche Freyheit, sich an eines solchen Mannes Arbeit zu vergreifen" (23. 3. 82). Noch einmal drängt er den Verleger und schreibt vom Krankenbett aus:

„Ich kann es nicht zugeben, daß ein Werk verlohren geht, das unsere Nachkommen mit offenen Armen wünschen werden, wenn es auch jetzt an so vielen Subscribenten und Praenumeranten, wie Sie verlangen, fehlen sollte" (5. 11. 1782).

Die Berater Breitkopfs in Leipzig, Doles und Hiller, werden hier abgeraten haben, da sie das Werk für aussichtslos hielten. Als Kirnberger am 14. 6. 1783, also 6 Jahre nach seiner ersten Anregung noch immer nichts Positives hörte, verlangte er die Choräle ärgerlich zurück. Er starb, ohne daß sein innigster Wunsch in Erfüllung gegangen wäre. Daß indessen gerade im Kreise um Kirnberger das Interesse an dem Erscheinen der Choräle größer geworden war, können wir einer warmen Empfehlung in Cramers „Magazin" (I 299) aus dem Jahre 1783 entnehmen:

„Herr Kirnberger, der vor einigen Jahren durch die Herausgabe der Fugenweise componierten 4-st. Psalmen und Christ Gesänge von H. L. Hassler, sich um die Tonkunst von einer n e u e n S e i t e wieder so verdient gemacht, will itzt ein noch wichtigeres Werk im Breitkopfschen Verlage in Leipzig herausgeben. Es sind die Choräle von J. S. Bach. Sie sollen nach und nach in 4 Theilen herauskommen, auf jeden Teil sind 1 Thaler

bei Breitkopf pränumeriert. Hat je ein Werk die ernstliche Unterstützung deutscher Kunstfreunde verdient, so ist es dieses. Inhalt: Choräle; höchstes Werk deutscher Kunst! Der harmonische Bearbeiter: J. S. Bach größter Harmoniker aller Zeiten und Völker; Herausgeber: J. Ph. Kirnberger, scharfsinnigster Kunstrichter unserer Zeiten."

Große Choralbücher begannen zu erscheinen, so das Kühnausche 1782. Jetzt sah sich Breikopf genötigt, sich an Ph. E. Bach zu wenden, der dann die Sammlung 1784[108]) herausbrachte (4. Teil 1787) — ohne allerdings Kirnbergers Bemühungen und Vorarbeiten zu erwähnen! —

Darf man bei der Leidenschaftlichkeit, mit der Kirnberger als Sucher und Künder der älteren Kunst des reinen Satzes in seinem Kreise wirkte, mit Recht von einer Art Fanatismus sprechen, so wäre es doch unrecht, seine Leistungen auf dem theoretischen und kompositorischen Gebiet nur als theoretische „Materie" behandeln zu wollen. Kirnberger hatte bei allen theoretischen Schriften und der Mehrzahl seiner Kompositionen das p ä d a g o g i s c h e Moment im Auge; er wollte, wie wir oben ausführlich belegten, vorbildlich, für junge Komponisten schreiben, immer praktische Beispiele geben und dadurch belehren. Ja, sein gesamtes theoretisches Schaffen entsprang erst seiner Tätigkeit als Lehrer. Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung mehr, um aus der Darstellung von Kirnbergers Leben und Werk seine hervorragende Eignung als Lehrer festzustellen. Sein von allen Zeitgenossen anerkannter „tiefforschender" Kunsteifer ließ ihn alles wahrhaft Wertvolle offen anerkennen; und seine unwandelbare Treue gegenüber seinen Idealen war mit Uneigennützigkeit und der Fähigkeit, Lehren nicht nur zu geben, sondern auch anzunehmen, verbunden. Letzteres erfahren wir in Zelters Lebensbeschreibung seines Lehrers Fasch, den Kirnberger sehr schätzte:

„Fasch zeigte ihm in theoretischen Streitigkeiten dreist, wo und wie er Unrecht hatte, und wer Lehre annahm, war Kirnberger."[109])

Waren das nicht die besten Vorbedingungen für den guten Pädagogen? So sehr eine spätere Zeit Aeußerungen mißverstehen, schief deuten, Werke und Ideen aus anderer Einstellung ablehnen konnte, — das Bild des L e h r e r s Kirnberger ist erhaben über Gunst und Mißgunst geblieben! Das Idealbild B a c h s als Lehrer, wie es Spitta (II. 606) zusammengefaßt hat, ist auch in Kirnbergers Unterricht Vorbild gewesen, auch wenn es ihm an jener Größe und Sicherheit des Persönlichen fehlte; das geht aus den Bemerkungen seiner Schüler deutlich hervor. Mit der gleichen Treue, mit der er selbst für seines Meisters Lehren eintrat, sind J. A. P. Schulz, Prof. Eberhard und die Prinzessin Amalia später für ihren Lehrer eingetreten und haben noch viele Jahre nach seinem Tode mit ehrlichster, wärmster Ueberzeugung ihn verteidigt, sein Andenken geehrt. Aber selbst diejenigen, die nur Anregungen und hin und wieder Belehrungen von ihm erhalten hatten, wie Sulzer, Reichardt, Forkel, Cramer sprachen immer im Ton der Hochachtung von ihm.

Der Schüler, der ihm seine g a n z e Ausbildung verdankt und seinem Lehrer in seinem Schaffen und seiner Gesinnung die größte Ehre gemacht hat, ist ohne Zweifel Johann Abraham Peter S c h u l z (1747—1800).

Ueber sein Leben und seine Beziehung zu Kirnberger unterrichtet vor allem seine selbstverfaßte Lebensgeschichte (3 Fragmente), sein Artikel zur Verteidigung Kirnbergers in der „Allgem. Mus.-Ztg.", Leipzig 1800, und der im selben Jahrgang von seinem intimsten Freunde C. Fr. Reichardt verfaßte Nachruf. Eine Zusammenstellung des gesamten Materials und Würdigung dieser bedeutenden Musikererscheinung findet man in der Dissertation „J. A. P. Schulz' Leben" von Otto Rieß.

Nach seiner eigenen Lebensgeschichte kam Schulz schon sehr jung zur Musik und brachte „die mehrste Zeit außer den Schulstunden" in dem Hause und unter den Augen seines Lehrers, des Organisten Schmügel in Lüneburg zu. Bei diesem Schüler Telemanns, „sehr gewandt in allen Künsten des Satzes, aber, wie sein Lehrer nicht bachisch-correct", wollte er den „wissenschaftlichen Teil der Kunst, die Composition", erlernen.

> „Schmügel hatte eine artige Sammlung Musikalien von den Neuesten Berlinischen Komponisten, die damals (sc. um 1760) in Deutschland für die Meister der Kunst galten. Bach (sc. Phil. Em.) und Kirnberger wurden meine Helden für die praktische (!), so wie Marpurg für die theoretische Musik."

Völlig unbemittelt, mit einem ähnlichen Kunsteifer, wie er in Kirnberger lebendig war, kam der junge Schulz 1764 endgültig nach Berlin. (Reichardt schreibt, Sch. sei im Sommer 1762 nach Berlin gekommen. Aber auch Schulzens eigene Angabe 1765 ist ungenau, da er schon 1764 als Sänger im Chor des „Grauen Klosters" aufgeführt ist.) Er zeigte seine ersten Arbeiten Graun und Bach, den er besonders verehrte. Mit einer Empfehlung Bachs lernte er dann Kirnberger kennen,

> „der ihn mit seinem gewöhnlichen rühmlichen Eifer für junge Talente nicht nur Unterricht, sondern auch seine Verwendung versprach, ihn auf ein Gymnasium und in's Chor zu bringen".

Das Datum, wann er zu Kirnberger kam, ist strittig. Schulz spricht von einer dreijährigen Ausbildungszeit, die 1768 zu Ende war, während Reichardt angibt, Schulz sei sofort zu Kirnberger gekommen. Auch die Bemerkung, Kirnberger wollte sich um eine Chorstelle für Schulz bemühen, widerspricht Schulz' Angabe, er habe das Chorsingen, das damals immer noch außer in Schule und Oper auch auf der Straße stattfand, auf Wunsch seines Lehrers bald aufgeben müssen. Das Chorsingen hatte ihm „ansehnliche Benefizien" eingebracht. Statt dessen nahm Kirnberger den jungen unbemittelten Schüler ganz in sein Haus auf.

> „So ward ihm selbst die Beschränktheit seiner ökonomischen Lage, nach der er es für eine Wohltat halten mußte, daß Kirnberger ihn zuletzt zu seinem Hausgenossen machte, zum Glück, — seine Noth eine Quelle ächten Reichthums"[110]).

Daß Kirnberger „kein anderes Vergnügen kannte, als das er in seiner Kunst fand", hatten wir schon aus der Feder seines Schülers Prof. Eberhard erfahren; aus der Fortsetzung geht hervor, daß Kirnberger sich wirklich mit seinem ganzen Interesse um seine Schüler bemühte:

> „Wer täglich den Unterricht einer Stunde in seinem Hause besprochen hatte, konnte den ganzen Tag bey ihm bleiben, er konnte sich

üben, ausarbeiten, seine Arbeit ihm zur Verbesserung vorlegen, das war ihm recht“[111]).

Die menschliche Güte dieses Mannes, dessen sonderliche, schroffe Umgangsform manchen Fremden, der ihn zum ersten Male sah, geärgert hat (wie Reichardt und Zelter), dessen „rauhe Hülle“ aber eine „gefühlvolle und wohlwollende Seele“ verbarg, hat niemand in so reichem Maße erfahren wie J. A. P. Schulz. Er hat es dankbar anerkannt:

„... um mich beständig unter Augen zu haben und mir jede Zeit widmen zu können, die seine anderen Geschäfte ihm übrig ließen, nahm er mich bald darauf ganz zu sich in's Haus und sorgte nun nicht allein als L e h r e r, sondern als V a t e r für mich“[112]).

Der Unterricht war der „förmlichste“, den er sich „nur wünschen konnte“. Auch bei Kirnberger stand an erster Stelle der „simple und figurierte Choralstil“, worin er „unerschöpflich“ war. Es mag einem wie patriarchalische Strenge erscheinen, wenn man liest, sein Lehrer hielt ihn von Konzertaufführungen und Schauspielen fern, um seinem „Geschmack keine falsche Richtung zu geben“. Trotzdem wird wohl jeder Kompositionsschüler bis auf den heutigen Tag diese Erfahrung machen, daß die anfangs oft als hart und eng empfundene Strenge, das Von-vorne-beginnen („ungeachtet aller schönen Präludien, Motetten und Fugen, die ich ihm dargebracht hatte ...“) doch pädagogisch aufbauend ist. Andererseits war damals der Stand des Berliner Musiklebens nach dem Siebenjährigen Kriege außerordentlich heruntergekommen also wirklich nicht besonders „geschmackbildend“ (s. o.); und schließlich spricht die ganze persönliche freie Entwicklung von Schulzens Kompositionstalent für Kirnbergers Unterrichtsart, zumal da Schulz später in seinem Schaffen ganz andere Wege ging als sein Lehrer. Dieser mag die Entwicklung seines Schülers in Richtung auf das Einfache, schlicht-Volkstümliche mit dem „Schein des Bekannten“ nicht ohne Bedauern verfolgt haben, gefördert hat er ihn jedenfalls dennoch. In seinem 1780 an Forkel gerichteten Brief klingt diese Trauer um den „Verlorenen‘ deutlich durch:

„Das ist ein ganz besonders tüchtiger Mensch (der Schulz), nur schade, daß er die gelehrte Musik verläßt und sich abgibt mit solcher Narretei, wie komische Operetten obwohl mit Beibehaltung des reinen Satzes“.

Wie nahe damals, als Schulz zum zweiten Male (1773) nach Berlin kam, das Verstehen und gemeinsame Arbeiten zwischen den beiden Männern wurde, zeigt die Arbeit Schulzens: „D i e w a h r e n G r u n d s ä t z e z u m G e b r a u c h d e r H a r m o n i e“, die noch 1773 als Zusatz zum 1. Teil der „Kunst des reinen Satzes“ herauskam.

In knapper, klarer Darstellung werden auf 54 Seiten die beiden „Grundakkorde“ dargestellt:

a) der consonierende Dreiklang (hart, weich und vermindert) und b) der dissonierende wesentliche Sept.-Akkord mit 4 Versetzungen. Auf Seite 55—103 wird die harmonisch komplizierte Fuge Bachs (Wohlt. Klav. I h-moll) nach diesem System aufgelöst. Der methodische Weg ist mustergültig: unter der Fuge ist auf einem 2. Klaviersystem „ein aus der Harmonie gezogener und ausgesetzter Generalbaß untergefüget. Das

5. System enthält den Grundbaß mit allen zufällig dissonierenden Akkorden, die bey der Grundharmonie, die auf dem untersten System angezeiget ist, in keine Betrachtung gezogen werden". Seite 107—115 bringt eine ähnliche Auflösung des a-moll Präludium (Wohlt. Klav. II), das mit seinen 32tel-Figuren zunächst sehr kompliziert scheint.

Das Werk erschien unter Kirnbergers Namen. Diese Tatsache hat nach Kirnbergers Tode, vor allem durch Marpurgs „Sticheleyen" dazu geführt, daß man Kirnberger den Vorwurf gemacht hat, er habe sich mit fremden Federn schmücken wollen. Wie unrecht dieser Vorwurf ist, sagt Schulz in seiner 1800 erschienenen Rechtfertigung Kirnbergers:

„Ich hatte noch erst kurz vorher seine Lehrsätze der Harmonie für mich zu meiner eigenen Befriedigung in eine Art System gebracht und solche auf sein Verlangen praktisch auf die Erklärung zweyer schwer zu verstehender J. S. Bach'scher Klavierstücke, — von welchen Marpurg gegen Kirnberger behauptet hatte, daß sie nicht zu erklären wären, — angewendet. Dem Lehrer gefiel die Ausarbeitung seines Schülers und er ließ es geschehen, daß solche unter dem von Sulzer vorgeschlagenen Titel: „Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie" unter seinem Namen als ein Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, in Berlin bei Decker erschien".

Mit Recht weist Rieß darauf hin, daß Schulzens Erklärung eine klare Rechtfertigung von Kirnbergers Namen über dieser Arbeit ist. Schulz' flüssigem Schreibstil, den klaren Perioden in der Rede (wie später in seiner Musik) sei es zu verdanken, daß die „Wahren Grundsätze" Kirnbergers „lesbarstes Werk" wurden (!). Und noch eine zweite Rechtfertigung ergibt sich: gegen die bis in die Neuzeit (Riemann a.a.O.) erhobenen Vorwürfe, die harmonische Analyse der Bachschen Fuge sei der Gipfel von Kirnbergers Pedanterei.... Die Gegenüberstellung mit dem wahren Sachverhalt und seiner Entstehung widerlegt alle Vorwürfe.

In den fünf Jahren zwischen 1768—1773 ist Schulz auf Kirnbergers Empfehlung in Polen Privatmusiklehrer bei der Fürstin Sapieha, Woiwodin von Smolensk, gewesen und hat sie auf ihren großen Reisen begleitet. Den tiefsten künstlerischen und menschlichen Eindruck machte ihm auf den Reisen die Bekanntschaft mit Jos. Haydn in Eisenstadt. 1770 kam er nach Italien, wo ihm die Begeisterungsfähigkeit des Publikums etwas ganz Neues war. In Paris lernte er die für ihn später so wichtige neue Richtung der komischen Oper und Operette (Duni, Grétry usw.) kennen. In Danzig wurde er 1771 mit Reichardt bekannt, mit dem ihn eine immer innigere ungetrübte Freundschaft zeitlebens verband.

Schulz war ein gewandter, sehr aufnahmefähiger Kopf; er hat alle neuen Strömungen seiner Zeit erfaßt. Trotzdem ist er, als er 1773 wieder in Berlin war, ganz in den Kreis von Kirnberger und Sulzer zurückgekehrt und hat seine geschickte Ausdrucksart, die literarische Darstellungsgabe in den Dienst der Ideen seines Lehrers gestellt. Er wohnte bis 1776 wieder in Kirnbergers Haus und kam so auch in die Arbeitsgemeinschaft mit Sulzer hinein. Von dessen Werk „Die Theorie der schönen Künste" war der erste Teil (Artikel A—I) soeben erschienen und fur den neuen Teil das Kapitel „Modu-

lation“ schon fertig. Schulz lieferte nun „unter Anleitung Kirnbergers zu einer Reihe der folgenden Artikel die Materialien, die Sulzer dann verarbeitete und ihnen die gehörige Form gab“. Die zunehmende Kränklichkeit Sulzers

> „setzte ihn außer Stand, die Vorbereitung länger fortzusetzen. Er überließ auch diese mir unter Zuratheziehung meines Lehrers, der allgemein für den Lehrer Sulzers und Mitarbeiter an den musikalischen Artikeln bekannt war und dem es blos an etwas mehr Schulwissenschaft fehlte, seine gründlichen theoretischen Kenntnisse aufs Papier zu ordnen. — Aber auch Kirnberger, der wohl wußte, daß ich aus seiner Seele schrieb, überließ mir vom Buchstaben „S“ an die alleinige Beendigung des Werkes.“

Daß Kirnberger der weit überragende geistige Inspirator war, unter dessen Einfluß Schulz sogar manches ihm Fremde schrieb, zeigt u. a. auch

> „das harte Urteil über Pergolesi's berühmtes Stabat Mater, das damals noch weniger das Meinige sein konnte, als es jetzt bei reiferer Einsicht das Meinige geworden ist. Es war das Urtheil Kirnbergers, unter dessen Namen ich schrieb, oder doch zu schreiben glaubte, nämlich das Urtheil eines Mannes, dessen Geist blos mit der Ausarbeitung eines Seb. Bachs, Händels, Scarlatti's, Leo's, Durante's und anderer Meister von erstem Range genähret ward“.

Hieraus geht klar hervor, daß es sich bei dieser Arbeit also hauptsächlich um Kirnbergers Ideengut handelt, für das Schulz auf Grund seiner Geschicklichkeit und seiner völligen Vertrautheit mit Kirnbergers Anschauungen die Ausführungsarbeiten leistete. Von einer Reihe Artikel, auf die sich Kirnberger schon im 1. Teil bezieht, ist dessen Autorschaft sehr wahrscheinlich: hierher gehören die Artikel über Satz, System, Septimakkord, Verwechslung, Verrückung, Vorhalt u. a. Das durch seine Wärme und Klarheit allerdings bei weitem überragende Stück mit echt Schulz'schem Gepräge ist der oft zitierte Artikel „Vortrag“. Der schon bei J. J. Rousseau vorkommende Begriff der „Phrase“ wird hier in die deutsche Terminologie erstmalig und grundlegend eingeführt. Die Hinweise auf die Phrasen, Perioden und Akzente der Rede, auf die deutlich zu markierenden Einschnitte im guten Vortrag zeigen den Liedkomponisten; sein Betonen der sittlich-moralischen Wirkung des Gesanges im Artikel „Singen“ deutet schon auf seine „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes“ 1790. Schulzens Ziel war ja, wie er an Voß gesteht, „einst Liedermann des Volkes genannt zu werden“.

Trotz dieser Entwicklung zum „Populären“ und zum schlichtesten homophonen Stil hat Schulz Kirnbergers Lehrmethode ganz beibehalten! Zeigte schon Schulzens Darstellung von Kirnbergers Unterricht Aehnlichkeit mit dem, was Spitta über Bachs Unterricht sagt, so ist die Uebereinstimmung von Schulzens Unterricht mit dem Kirnbergers ganz offensichtlich. Auf Empfehlung des hochbedeutenden Schriftstellers und Kirnbergers Schülers Carl Friedr. Cramer war Christ. Ernst Friedr. Weyse (1774—1842) als 15jähriger zu Schulz gekommen. Dieser nahm ihn, da er unbemittelt war, in seinem Hause als eine Art „Adlatus“ auf und hielt ihn fast 3 Jahre in

allem außer der Kleidung frei. Schulzens erste Frage soll gewesen sein, ob Weyse Sachen von Joh. Seb. Bach spiele: darauf mußte er ein Stück, dessen Thema Schulz angab, vorspielen. Die ersten Arbeiten waren „Präludien und Fugen in Bachs Manier". Der Lehrweg ging nach den Elementen (Grundakkorde in allen Tonarten zu transponieren); zum Erfinden der Bässe, zu Choralmelodien und zum vierstimmigen Choralsatz! Zugrundegelegt wurden Sulzers „Theorie", Kirnbergers „Wahre Grundsätze", Türks „Klavierschule", Marpurgs „Abhandlung von der Fuge". Aehnlich wie Kirnberger gehofft hatte, aus Schulz einen „zweiten Bach" zu machen, glaubte Schulz in Weyse einen zweiten Mozart zu sehen. Ueberall bemerken wir Kirnbergers Anregungen als Lehrer, als Theoretiker, wie als Mensch.

So sehen wir Kirnbergers Wirksamkeit aus der intensivsten Musikpflege im Kreise der Prinzessin Amalie und in der Sammlung sich durch den Schülerkreis zu einer extensiven weithinreichenden entfalten. Die im Vorstehenden oft zitierten Aussprüche der Dankbarkeit und Verehrung seiner Schüler sind ein Beweis, daß seine Theorie wirklich fördernd und als Methode produktiv war. Von den „6 Sonaten für das Clavier, dem Herrn Kirnberger aus Berlin, aus besonderer Hochachtung und Dankbarkeit gewidmet und componiert von Joh. Gottfr. Vierling, Organist zu Schmalkalden (Leipz. 1781)" sagt die Ankündigung in Cramers „Magazin", man sehe aus der vornehmen und gediegenen Arbeit die Schule Kirnbergers.

Tatsächlich können wir von einem Kirnberger-Kreis in Berlin sprechen, der um 1760 aus der Opposition gegen die Stagnation der Musik am Hofe und das Vordringen des Singspiels und des rein homophonen Stils entstand. Mit wachsendem Eifer machte es sich Kirnberger zur Aufgabe, durch Sammlung, Herausgaben, theoretische Schriften und Unterricht eine Gemeinde von Schülern und Anhängern für seine Ideen von der Erhaltung des erhabenen „alten Stils" zu schaffen, deren Auswirkungen bisher nur ganz vereinzelt erkannt worden sind.

Wie bereits erwähnt wurde, trat Ph. E. Bach mehrere Male entschieden für Kirnberger (gegenüber Marpurg) ein. Ebenso Schulz und Eberhard noch fast 20 Jahre nach Kirnbergers Tode. Im Sinne seines Lehrers übte Prof. Eberhard an der Kunstgattung des Melodrama nach den Erfolgen von F. Bendas Alceste, Medea und Ariadne in seinen „Neuen vermischten Schriften, Halle 1788" scharfe Kritik. Die Prinzessin Amalie trat bis zum Fanatismus einseitig für Kirnbergers Ideal der kunstvollen Gestaltung des Satzes ein. Die simple, neue Homophonie des Operetten-Stils war ihr verhaßt. Sogar J. A. P. Schulz, Kirnbergers Lieblingsschüler, mußte später als „Abtrünniger" eine Entladung der Prinzessin über sich ergehen lassen, deren Gehässigkeit nicht so bald ein Gegenstück findet. Auf Schulz' Widmungsangebot seiner „Athalia" antwortete Amalie 1785:

> „Ich stelle mir vor, Herr Schulz! daß er Sich versehen und statt seiner Arbeit mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, dieweil ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst (!) darin bemerket, hingegen von Anfang bis Ende durchgängig fehlerhaft sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache als auch in dem Rhythmus; der Modus contarius ganz hinten angesetzt,

keine Harmonie, kein Gesang, die Terz ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt; man muß raten, aus welchem er gehen soll, keine harmonische Nachahmung, nicht der allermindeste Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heißen? Gott wolle denjenigen, welche eine solche heftige Einbildungskraft für sich selbst besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen Lehren, daß sie nur Stimper und Fuscher sind. Ich habe sagen hören, daß das Werk den Meister rühmen müßte, aber anitz ist alles Verkehrt und Verworren; die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiermit genug"[113]).

Abgesehen von aller Grobheit der alten krankhaften Frau spiegelt der Brief doch deutlich die Heftigkeit der Anschauungsgegensätze. Auch J. Fr. Reichardt (1752—1814), der auf Schulzens Empfehlung Kirnberger vorspielte, aber, wie es bei diesem üblich war, zunächst nicht viel Gutes zu hören bekam, scheint anfangs stark im Banne von Kirnbergers Kampf für Bach und Händel gestanden zu haben, (vgl. Schering, Gesch. d. Orator. S. 368 Anmerk.) Jedenfalls hatte er trotz jenes ersten großen Verdrusses zeitlebens von der Bedeutung dieses Mannes eine sehr hohe Meinung. In Wien verteidigte Reichardt beim Kaiser Joseph II. nach seinen eigenen Angaben[114]) Kirnberger gegenüber Fux,

„ . . . und sprach von der tiefen Theorie und der höheren Kritik eines Kirnbergers, der uns erst auf die innere Vollkommenheit und Vollendung der Kunst und Meisterwerke eines Sebast. Bach, Händel und Fasch recht aufmerksam gemacht und solche nach ihrem hohen Wert schätzen gelernt habe, . . . auch für den ästhetischen und praktischen Theil der Musik Winke gegeben, und Ideen angeregt habe, die den Componisten sehr wohltätig werden konnten . . ."

In seinem „Kunstmagazin" (1782) hält er mehrere Male Kirnberger neben anderen als Vertreter wahrer edler Kunst seinen „in Spielerey versunkenen Zeitgenossen" gegenüber.

Die Erkenntnis, daß die sogenannte „Norddeutsche Schule", die um 1770 in Kirnberger ihren geistigen Mittelpunkt hatte, auch für die Entwicklung der süddeutschen und Wiener Klassik von Bedeutung gewesen ist, beginnt sich neuerdings durchzusetzen. Durch den Briefwechsel zwischen Kirnberger und Breitkopf sind wir in der Lage, ein neues, wichtiges Bindeglied zwischen Nord und Süd in der Person des Baron van Swieten zu erkennen und damit eine Vermutung, die Abert in seiner Mozart-Biographie andeutet, zu bestätigen.

Gottfried van Swieten 1734 in Leyden geboren, war ein vielgereister, hochgebildeter Diplomat und Musikliebhbaer, der 1771—1773 den Gesandtschaftsposten in Berlin bekleidete und später in Wien (1780—1803) bei dem hohen und höchsten Adel das „Ansehen eines musikalischen Gesetzgebers und Oberpriesters genoß". (Vgl. Friedländer: van Swieten und das Textbuch zu Haydn's Jahreszeiten; Peters Jahrb. Bd. 16, Seite 47 ff.) Swieten, der Händels Werke vielleicht schon in Holland kennen gelernt hatte, schrieb als junger Mann jedoch für Paris Gesänge zu Favart'schen Singspielen! „. . . wahrscheinlich nicht ohne inneres Widerstreben" (?) fügt Friedländer hinzu. Wahrscheinlicher ist es jedoch, daß Swieten erst in der Zeit seines

Berliner Aufenthalts sich ganz in den Geist der Verehrung für die alten Meister eingelebt hat, sodaß er das „musikalische Ideal in der „Berliner Kunst" erfüllt sah und in Wien später leidenschaftlich dafür warb. Daß Swieten dann aber in persönlichen Kontakt mit Kirnberger getreten sein muß, liegt auf der Hand. In einem Brief vom 25. August 1777 (!) bestellt Kirnberger bei Breitkopf in Leipzig ein Verzeichnis sämtlicher Musikalien, mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß sich der Baron van Swieten auch Musikalien aussuchen und kommen lassen wolle, die er nach Wien, wohin er in wenigen Wochen abreise, mitnehmen würde. Und der nächste Brief Kirnbergers vom 10. September enthält die Bemerkung, der Baron habe das Verzeichnis behalten;

„ob er durch mich die Sachen verschreiben wird, oder immediate an Ihnen melden, weiß ich nicht".

W. A. Mozart, dessen erstes Uebungsbuch vom Jahre 1762 ganz unter dem norddeutschen Einfluß steht, war später bekanntlich jahrelang „eine Art musikalischer Assistent bei v. Swieten". Händels Messias, Acis, Alexanderfest und Cäcilienode hat er bearbeitet und bei den Aufführungen vom Klavier aus dirigiert. Der Niederschlag dieser Beschäftigung findet sich unverkennbar in seinen letzten kirchlichen Werken. Diese Zusammenhänge deuten auf eine viel stärkere geistige Annäherung zwischen Nord und Süd in der Zeit nach 1770 als allgemein angenommen wird. Dabei rückt Kirnbergers Persönlichkeit und sein Werk in die erste Reihe. Und so erklärt sich auch die auffallende Tatsache, daß Kirnbergers Hauptwerk gerade in Wien Neuauflagen erlebte! Die „Kunst des reinen Satzes" erschien einmal ohne Jahresangabe im Verlage der K. K. pr. Druckerey, sodann von der Musik. typograph. Gesellschaft im Jahre 1798 herausgegeben. Auch die „Wahren Grundsätze" erschienen (ohne Jahresangabe) im ersteren Verlage in Wien.

Es verdient nochmals hervorgehoben zu werden, daß Kirnbergers theoretische Werke über alles Methodische hinaus eine bekenntnishafte Gesinnung enthalten, die sich in den Dienst der älteren deutschen Kunst und ihrer Ideale kunstvoller, erhabener, melodiezügiger Gestaltung stellt. Man muß sich die Schärfe, mit der ein Abt Vogler in seinem „Choralsystem" 1800 gegen Bachs Schaffen zu Felde zog[115]), vergegenwärtigen, um zu erkennen, welchen Dienst Kirnbergers Werk der deutschen Musikgesinnung geleistet hat und um festzustellen, daß in der Reaktion, die von dem Berliner Kreis gegen den neuen Geist volkstümlicher, wirklichkeitsnaher, sinnfälliger, kosmopolitischer Musik ausging, nicht nur schulmäßiges Festhalten am Hergebrachten wirksam war, sondern auch gesinnungstreuer Eifer, die erhabene Kunst der großen alten deutschen Meister lebendig zu erhalten! Durch die Schulung J. S. Bachs, dessen „unergründliche Tiefe und unabsehlichen Reichtum" Kirnberger seiner Zeit weit voraus voll erkannte, kam er zu einem Kunstideal das „nur das Höchste und Vollkommene anerkennen" wollte. Als ein Mann, der „mit der ganzen Seele liebte und haßte", suchte er mit immer größerer Ausschließlichkeit für den „rechten Glauben, und seine Gottheit treue und fleißige Diener zu werben und zu erziehen". (Reichardt) Mag dabei in Kirnbergers Werk manches abwegig, unfruchtbar und orthodox sein, — er war in seiner Treue zu seinen Idealen, in der Kraft seiner Ueberzeugung und der Uneigennützig-

keit, mit der er der Sache des „reinen Satzes“ um ihrer selbst willen diente, ein echter Deutscher und ein würdiger Schüler Joh. Seb. Bachs! Möge die Geschichte einen lange Verkannten nach seinen Verdiensten würdigen!

[1]) Z. B. im Musiklexikon von Riemann-Einstein.

[2]) Für die bereitwillige Einsicht in diese überaus aufschlußreichen Briefe und ihre Verwertung möchte ich dem Verlage an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

[3]) Für die freundliche Vermittlung der „Familienchronik" sowie des Bildes bin ich Frau Maasbach, geb. Kirnberger, zu großem Dank verpflichtet. Ueber Originalbilder vgl. Gerbers „Histor.-biograph. Lexicon 1790—92" Anhang.

[4]) In der Allg. Mus.-Zeit. Leipzig, Bd. VI, 436, beginnt eine Anekdote von Kirnberger: „K. war der Sohn eines Tischlers (?). Er erhielt schon in früheren Jahren gründlichen Unterricht in der Musik..." Kirnberger hat selbst öfter darauf hingewiesen, z. B. in Cramers „Magazin" I, S. 512.

[5]) Allgem. Mus,-Zeitung 1871, Nr. 34, 35, 36, 39.

[6]) Allgem. Mus.-Zeitung II, Sp. 872.

[7]) Viertelj. f. Mus. W. 1889, Bd. 5, S. 365 ff.

[8]) Allg. Deutsche Biographie 1882, Bd. 16.

[9]) Spitta „Bach", Bd. II, Anhang.

[10]) E. L. Gerber „Histor.-biogr. Lexicon".

[11]) Vgl. die neueste Darstellung in Bückens „Handbuch": Haas „Aufführungspraxis", 1933.

[12]) Vgl. H. Knödt „Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen" in den Sammelb. der I. M. G. Bd. XV, 2 (1913/14), S. 402 ff.

[13]) Die Darstellung hat auch Forkel aus Gerbers Lexicon in seine biographischen Skizze von Bachs Leben und Werk mit übernommen. Es muß hervorgehoben werden, daß es sich bei Bachs (und später bei Kirnbergers) Schülern nicht um eigentlichen „Elementarunterricht" im engeren Sinne handelte.

[14]) Aus der handwerksmäßigen Generalbaßpraxis haben sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts theoretische Systeme in unserem heutigen Sinne entwickelt. Vgl. Riemann „Gesch. der Musiktheorie...", S. 468.

[15]) a.a.O., S. 170 ff.

[16]) a.a.O., S. 257; Kirnberger war für die Beibehaltung des Generalbaßinstruments im Orchester. Daß mit dem Verschwinden des Generalbaßinstrumentes eine Satztechnik ihr Ende fand, die bei aller kontrapunktischer Gestaltung doch „harmonisch orientiert" war und im Continuo alle Stimmen gewissermaßen auf einen einzigen (harmonisch bezeichneten) Nenner brachte, — ist erst in der jüngsten „Formlehre" von Stöhr (1933) ganz klar (gegenüber Kurth) ausgeführt.

[17]) S. Vorwort zur Ausgabe der 4-st. Choralsätze seines Vaters 1784.

[18]) a.a.O; vgl. auch Spittas Darstellung der Lehrmethode Bachs, II 606 ff.

[19]) General-Baß in drey Accorden... Leipzig 1756, S. 204.

[20]) Diese Grundthese aus Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" I, S. 142, bringt auch Kurth a.a.O.; dadurch wird das Auseinanderklaffen des Historischen und des Hypothetischen in Kurths Darstellung ganz offensichtlich.

[21]) „Choralsystem" Kopenhagen 1800, S. 2.

[22]) Es soll nicht verkannt werden, daß die strengen Formulierungen von Gesetzen des Kontrapunkts, wie sie Fux gab, sich auch in den theoretischen Werken des 18. Jahrhunderts und gerade bei Kirnberger finden, — die Methode von Fux jedoch kam erst später zur Entfaltung.

[23]) Spitta: Bach II, 609 ff.

[24]) In Sulzers „Allgem. Theorie d. Schönen Künste" I, Artikel „Accord".

[25]) Vgl. G. Schünemann „Geschichte des Dirigierens", S. 206 ff.

[26]) Vgl. die Darstellung in Bückens „Handbuch".

[27]) Gerber a.a.O.: „. . . bis er eine günstige Gelegenheit fand, nach Polen zu gehen".

[28]) Vgl. Seiffert a.a.O.

[29]) Vorbericht zu „Les Caractères de danse".

[30]) J. A. P. Schulz, dargestellt von Reichardt, Allg. Mus.-Zeitung 1800, Sp. 153 ff.

[31]) Allg. Mus.-Zeitung, Bd. II, Sp. 872 ff.

[32]) In der „Legende einiger Musikheiligen" Cölln a. Rh. 1786, wird der Kreis um Kirnberger (Schulz, Sulzer) in oft gehässigen Anekdoten verächtlich gemacht. Ueber K. vgl. S. 43, 54, 63, 71, 127. Die oben erwähnte Anekdote steht S. 63 ff.

[33]) a.a.O., Sp. 172.

[34]) a.a.O., S. 4—5, Anm. g.

[35]) Briefe von Kirnberger an Forkel, mitgeteilt von H. Bellermann, Allg. Mus.-Zeitg. 1871. Brief vom 12. Juni 1779: „Mein Vater ist vergangenen Monat im 90. Jahr verstorben". Auch Eberhard(a.a.O., Sp. 873) betont, daß Kirnberger seinen Vater „mit kindlicher Liebe bis an sein Ende „verpflegte".

[36]) Vgl. Schünemann a.a.O., S. 207 ff.

[37]) Chr. Fr. D. Schubart „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" Artikel „Graun".

[38]) In der „Verteidigung" zu dem 1759 erschienenen „Allegro" in D-dur von Kirnberger. Diese höchst beachtenswerte Beziehung Kirnbergers zu Graun ist bisher noch nirgends erwähnt. Aus ihr folgt die Bestätigung, daß Kirnberger in Stil und Anschauung durch aus kein einseitiger Interpret J. S. Bachs war.

[39]) Sehr aufschlußreich dafür, wie die Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts die „Uebergangszeit" empfand, ist der Artikel „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert" von Triest in der Allg. Mus--Ztg. III, Sp. 325 ff.

[40]) Casp. Printz „Histor. Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst". 1690.

[41]) Vgl. Spazier: „Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs und zur Erinnerung an seine Verdienste" Allg. Mus.-Ztg. II, 593.

[42]) Tab. V enthält Tripelfuge, Quadrupelfuge (m. b. c.): Tab. XIX—XXII (Augment., Spiegel, Krebs), Tab. XXX ff., XLI, LV.

[43]) Allg. Mus.-Ztg. II, 1800.

[44]) Gerber a.a.O.

[45]) Charles Burney: The present State of Music in Germany, London 1773, pg. 208 ff.

[46]) Vgl. Spitta in der „Allgem. Deutschen Biographie" Art. „Kirnberger".

[47]) „J. A. P. Schulz" dargestellt von Reichardt, Allg. Mus.-Ztg. III, Sp. 173.

[48]) a.a.O., Sp. 170.

[49]) Vgl. die bissige Aeußerung von Schubart „Deutsche Chronik auf das Jahr 1775", S. 22.

[50]) Vgl. Bückens Darstellung in seinem „Handbuch": Musik des Rokoko . . . Einer kurzen Uebersicht der Entwicklungslinien zuliebe kann auf das wichtige Problem, inwiefern sich die Anfänge der musikalischen Romantik etwa schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisen lassen, sodaß die sogen. „Klassik" nur eine Sonderentwicklung darstellt, in diesem Zusammenhange nicht eingegangen werden.

[51]) Vgl. Schünemann „Geschichte der deutschen Schulmusik", S. 224 ff.

[52]) Vgl. Ernst Kurth a.a.O,. S. 147 ff., und Günther Müller „Geschichte des deutschen Liedes", S. 142 ff., 182 ff.

[53]) Vgl. A. Schering „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung", Zeitschr. d. I.G.M. 1907, S. 263 ff.

[54]) Vgl. A. Heuß „Ueber die Dynamik der Mannheimer Schule", Riemann Festschrift 1909, S. 433 ff.

[55]) Bücken betont (im „Handbuch" Musik des Rokoko) Ph. E. Bachs isolierte Stellung mit gutem Recht. Bei aller unverkennbarer Wechselwirkung, die ihn mit dem rationalistischen Kreis der Berliner Aesthetiker verband, ist dieser leidenschaftliche Sucher und geniale Stürmer doch durchaus kein „Repräsentant" des Berliner Kreises. Ueber den „eigenthümlichen Geschmack" Bachs, der schon die Romantik vorausahnt, vgl. die zusammenfassende materialreiche Arbeit von Ernst Fritz Schmid „Carl. Phil. Em. Bach und seine Kammermusik", Kassel 1931 (S. 27 ff., S. 79 ff.).

[56]) H. Riemann „Geschichte der musikalischen Theorie im IX—XIX. Jahrhundert".

[57]) Cramer „Magazin für Musik" II, 1784, S. 327.

[58]) Cramer a.a.O.

[59]) Reichardt in der Allg. Mus.-Ztg. 1813, Sp. 610 ff.

[60]) Vgl. die Darstellung in Vrieslanders „Ph. E. Bach", München 1923, S. 17 und 25; desgl. K. Fr. Zelters Biographie Faschs, Berlin 1801, S. 12 und 46.

[61]) Riemann-Festschrift 1909, S. 456 ff.

[62]) a.a.O., II S. 506.

[63]) S. a. Kretzschmar in Peters Jahrbuch 1909, S. 82; Heuß a.a.O.

[64]) Das Odium, das sich in den Schriften um 1780 (vorwiegend in Süddeutschland) gegen die Berliner heftig äußert, darf über die wahre fruchtbare Anregung des norddeutschen Satz-Gestaltungsprinzips nicht täuschen.

[65]) E. F. Schmid a.a.O., S. 84.

[66]) Eine eingehende Darstellung der Entwicklung der Kammermusik in der norddeutschen Schule gibt Stilz in seiner Berliner Dissertation 1929 und E. F. Schmid im 1. Kap. seiner Arbeit über Ph. E. Bach und seine Kammermusik.

[67]) Vgl. Nr. 8 und Nr. 24 in Telemanns „Singe-Spiel- und Generalbaß-Uebungen", herausgeg. von Seiffert.

[68]) B. Engelke a.a.O.

[69]) Chr. Fr. Schubart „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst", Art „Hiller".

[70]) Es sei hier nur an Phil. E. Bachs Verhalten beim Verkaufen der Kupfertafeln von seines Vaters „Kunst der Fuge" erinnert, vgl. Schmid a.a.O., S. 75.

[71]) Schubart a.a.O., Art. „J. S. Bach".

[72]) Kurth a.a.O., S. 180.

[73]) Wie heftig sich auch Ph. E. Bach gegen die Modeeinflüsse vor allem von seiten der „Comischen Oper" gewendet hat, belegt Schmid a.a.O., S. 85.

[74]) Ueber den „gemischten Stil" und die Musikästhetik jener Zeit vgl. die eingehende Darstellung in E. F. Schmids „C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik", S. 11 ff.

[75]) Solche allgemeinen Hinweise auf den jeweiligen „Hauptaffekt" finden sich in jener Zeit häufig; vgl. Ph. E. Bachs „2 Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangsbuche mit ihrer bekannten Melodie für 8 Singstimmen in 2 Chören und dem dazugehörigen Fundament in Part. gesetzt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie (!) bearbeitet von C. Ph. E. Bach; herausgegeben von Niels Schiörring, Kopenhagen 1786". Man ist geneigt, aus der ganzen Anlage des Werkes auf das Vorbild Kirnbergers zu schließen. Vgl. Vrieslanders Anmerkungen dazu a.a.O., S. 129. E. F. Schmid a.a.O., S. 15 ff, S. 70 ff,

[76]) In mancher Beziehung ähnlich ist die Wortbehandlung in dem aus dem Rahmen fallenden Lied Nr. 6 in Telemanns Singe-Spiel- und Generalbaß-Uebungen.

[77]) Im selben Jahr veröffentlichte Marpurg in seinen „Histor.-Krit. Beyträgen" S. 167—181 von Ph. E. Bach „Einfall, einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave von 6 Takten zu machen, ohne die Regeln zu wissen!". Ist es gerecht, Kirnbergers „Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln" (1783) als Produkt geistiger Minder-

wertigkeit zu stempeln? Das Verfahren, aus einem gegebenen Baß durch Hinzufügen einer völlig neuen Oberstimme und nachträglicher freierer Gestaltung ein neues Stück entstehen zu lassen, war damals besonders als Theorieaufgabe üblich. (Vgl. Aberts Bemerkungen über den Theorieunterricht des jungen Mozart.)

[78]) Die Behandlung dieses Werkes in Nefs „Geschichte der Sinfonie und Suite" S. 135 ist völlig unzureichend.

[79]) v. Ledebur; Tonkünstler-Lexikon Berlins 1861, S. 283.

[80]) Vgl. A. Schering „Gesch. des Oratoriums" S. 583 ff.

[81]) Vgl. Schering a.a.O. S. 355.

[82]) Dasselbe gilt von den späteren geistlichen Kompositionen Ph. E. Bachs; vgl. Vrieslander a.a.O. S. 116 ff.

[83]) Daß es sich bei der Absicht „lehrhaft" zu sein, durchaus nicht um eine persönliche Pedanterie Kirnbergers handelt, sondern daß hier die alte Anschauung J. S. Bachs lebendig ist, erhellt aus dem Eifer, mit dem auch Ph. E. Bach bis an sein Lebensende die „Lehre" als etwas „sehr Ehrwürdiges" betont hat. Vgl. die schöne Zusammenstellung bei Schmid a.a.O. S. 72.

[84]) Cramer, „Magazin der Musik" I S. 512.

[85]) Es erscheint mir fraglich, ob Kirnberger „der Sinn für das Höchste und Größte dieser Bachschen Choräle abgesprochen werden muß", da er „niemals von dem überwältigenden Ausdrucksgehalt der Stücke" spreche. (Schering, Bach-Jahrbuch 1918, S. 143 ff.) Der Unterschied zwischen unserer und Kirnbergers Schätzung Bachscher Musik liegt in dem Wandel der asthetischen Anschauungsformen begründet. Im Satz und seiner Gestaltung sieht Kirnberger die Ausdruckskraft, — einen absoluten, spezifischen Ausdrucksgehalt zu erfassen, ist für einen Menschen des ausgehenden Rationalismus noch undenkbar. Ist er überhaupt faßbar, als absolut und spezifisch zu bezeichnen, von Bach selbst gewollt, oder nur von uns subjektiv erlebt?

[86]) Der hier aus Kirnbergers Satzlehre herausgearbeitete schematische Aufbau in der Methodik der Kompositionslehre bildet zusammen mit der schematischen Skizze der verschiedenen Stile eine Darstellung und Gliederung aller satztechnischen Erscheinungen und Formen in einem sinnvollen Zusammenhang, die auch losgelöst von Kirnbergers „System" von Wert ist. Daß gerade heute die Anschauung allgemein ist, daß zwischen den beiden Stilarten (homophon und polyphon) eine „scharfe Grenze nicht gezogen werden kann", sondern Brücken durch den jeweiligen Grad der motivischen Verselbständigung der einzelnen Stimmen hergestellt werden, bezeugt die neueste repräsentative Formenlehre von R. Stöhr (Kistner und Siegel 1933) S. 2,15. Dasselbe Prinzip, das dort im analytischen Verfahren entwickelt ist, könnte, wie der Verfasser aus erfolgreicher Tätigkeit weiß, nach obigem Aufbau in einer neuen Kompositionslehre verwertet werden, in der die verschiedenen Stilarten sich nicht ausschließen, sondern nur in ihren „Richtungstendenzen" von einander abweichen. Daß darin Choral und Generalbaßlehre die Ausgangspunkte sein müssen, scheint wieder einzuleuchten.

[87]) a.a.O. Ueber Krause in diesem Zusammenhang vgl. Schering in der Zeitschrift für Aesthetik 1907.

[88]) Von der / Musikalischen / Poesie, Berlin / verlegts Johann Friedrich Voss / 1752; (anonym).

[89]) Allg. Mus. Zeitg. II S. 870; vgl. auch Triest a.a.O. Sp. 304 ff.

[90]) Ph. Spitta „Allg. Deutsche Biographie" Art. „Kirnberger".

[91]) Vgl. Otto Riess „J. A. P. Schulz' Leben", Sammelb. der I. M. G. XV, 2 (1913/14) S. 169 ff. Eine merkwürdige Tatsache ist es, daß seit jeher Sulzer (der Herausgeber) hochgeschätzt und bis in die neueste Zeit in allen Abhandlungen zitiert wird, — während Kirnberger (der Verfasser der musikalischen Artikel!) verachtet und verunglimpft wird.

[92]) Es versteht sich, daß die „affektuose" Bedeutung der Dissonanz schon viel früher eine Rolle gespielt hat, wie aus der ganzen „Verzierungslehre" des 18., 17. und selbst des 16. Jahrhunderts hervorgeht. Und doch ist jenes Umgestalten durch Kolorierung und Diminuierung aus dem Geiste der ganzen Melodie, aus der barocken Linie zu verstehen, während das 18. Jahrhundert die einzelnen, losgelösten Rokoko-Schnörkel zu Manieren erstarren ließ, in denen die Dissonanz ohne Rücksicht auf die Linie zur Hervorhebung eines Einzeltones meist nur eine augenblickliche absolute Reizwirkung besaß.

[93]) Vgl. zu dem ganzen Fragenkomplex, in wieweit die Vorschläge usw. als Dissonanzen vom Komponisten (also architektonisch) verwendet oder vom Ausführenden (also ornamental) hinzugefügt wurden: Ph. E. Bach „Versuch . . ." 1763 II Hauptstück § 1 ff. Marpurg „Handbuch bey dem Generalbaß . . ." 1755 und „Anleitung zum Klavierspielen" 1755. Leopold Mozart „Versuch einer gründlichen Violinschule" IX Hauptstück § 2 ff § 21 ff., XII Hauptstück § 17; J. J. Quantz „Versuch einer Anweisung . . ." VIII Hauptstück. Neuerdings findet diese ganze Lehre in Heinrich Schenkers Abhandlung „Ein Beitrag zur Ornamentik" einen gründlichen repräsentativen Vertreter, dessen theoretische Anschauung großenteils der Kirnbergerschen Lehre nahekommt.

[94]) Bücken „Musik des Rokoks und der Klassik" S. 76 ff.

[95]) H. Riemann „Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert" S. 488.

[96]) In dem überaus interessanten Werke von Heinr. Christ. Koch „Versuch / einer / Anleitung / zur / Composition . . ." Rudolstadt 1782, das in vieler Beziehung als Gegenstück und Vergleich zu Kirnbergers Werk aufschlußreich ist, findet sich u. a. auch eine fünffache Steigerung in der Anwendung der „Satzmittel" II Abtheilg. § 196 ff. Hinsichtlich der harmonischen Erklärung gibt es im Anschluß an Marpurgs Methode oft unglaubliche Verrenkungen und Konstruktionen (z. B. S. 207, 166, 189, 190, 199). Im III. Theil (1793) findet sich S. 51 die interessante Anmerkung „Nur alsdann erst, wenn der angehende Tonsetzer schon einige Fortschritte in dem Instrumentalsatze gemacht hat, ist es ihm zu rathen, sich mit den beiden Nebenzweigen (!) der Satzkunst, nämlich mit der Fuge und mit dem Vocalsatze zu beschäftigen!"

[97]) Auch hierin schließt sich Koch in seiner Kompositionslehre an Kirnberger an, indem er folgenden Aufbau wählt: 1. Einfache Harmonie, 2. Contrapunkt oder (!) der Satz, 3. Melodie.

[98]) Eine Gegenüberstellung mit den musikalischen Beispielen in Kochs Werk zeigt, wie hier gediegene theoretische Anweisungen durch öde, schulmäßige Beispiele trocken wirken im Vergleich zu den immer treffenden reichen Beispielen, die Kirnberger aus der Praxis wählt.

[99]) Seit Carl Stumpfs „Verschmelzungslehre" spielt dieses „Siebener"-Intervall durch seine Stellung zwischen den reinen Konsonanzen und Dissonanzen eine beachtenswerte Rolle.

[100]) a.a.O. S. 873.

[101]) Cramers „Mag. d. Mus." II 1784, S. 513.

[102]) Dass. 1786, S. 817.

[103]) In Kochs Kompositionslehre wird der $^4/_4$ Takt glatt als $2 \times {}^2/_4$ dargestellt! (Anmerk. zu S. 154.)

[104]) „Kunst des reinen Satzes" II. Abth. 3. Theil, S. 74.

[105]) Sulzer, a.a.O. Artikel „Duet".

[106]) Forkel hielt große Stücke auf Kirnberger, vgl. Allg. Mus. Zeitg. 1871 Nr. 34, Schubart „Aesthetik" Art. „Forkel".

[107]) Zitiert nach Curt Sachs „Die Prinzessin Amalie als Musikerin" im Hohenzollernjahrbuch 1910, S. 181—191.

[108]) O. Vrieslanders Darstellung (a.a.O. S. 136) ist unverständlich: „Leider kam Bach selbst nicht zur Pubikation (!) des Gesamtwerkes mehr und übertrug dies vielmehr Kirnberger, der um 1785 (!) insgesamt 370 Choräle herausgab, wovon der letzte Teil 1787, kurz vor Emanuels Tod erschien" (?).

[109]) Zelter „Karl Fr. Chr. Fasch" Berlin 1801, S. 59 ff. Zelter betont „Kirnberger war immer Faschs Freund".

[110]) Reichardt „J. A. P. Schulz" Allg. Mus. Zeitg. III Sp. 172.

[111]) Allg. Mus. Zeitg. II Sp. 872.

[112]) Statt dieser Zeugnisse liest man schon seit Mendels „Mus. Convers. Lexicon" 1875 (bis heute): „Als Mensch wird K. als gemütlos, hartherzig (!), pedantisch, maßlos eingebildet und zänkisch geschildert . . ." (!).

[113]) Rieß a.a.O. S. 219 ff.

[114]) Allg. Mus. Zeitg., 1813, Sp. 666 ff.

[115]) S. 23 erklärt Bachs Mangel an Theorie, Gesang, Geschmack und Auswahl!

Lebenslauf.

Ich, Siegfried Borris, bin als Sohn des Wirtschaftsstatistikers Zuckermann und seiner Ehefrau Martha, geb. Gralow ,am 4. November 1906 in Berlin geboren, besuchte daselbst das Staatl. Luisen-Gymnasium, dessen Reifeprüfung ich Ostern 1925 mit Befreiung vom Mündlichen bestand. Auf Wunsch des Vaters begann ich ein nationalökonomisches Studium an der Berliner Universität, das ich aber, einem inneren Zwange folgend, Oktober 1927 mit dem Musikstudium vertauschte. Als Schüler der Kompositionsklasse von Prof. Hindemith blieb ich bis Ostern 1929 an der Staatl. Musikhochschule zu Berlin, und legte Oktober 1928 die Staatl. Privatmusiklehrerprüfung in Klavier und Gehörbildung, Ostern 1929 in Komposition-Theorie, Akustik und Musikpsychologie mit Auszeichnung ab. Daraufhin erhielt ich am Seminar der Staatl. Hochschule für Musik einen Lehrauftrag für die Fächer Theorie und Gehörbildung, später für die Vorlesung „Musikerziehung" (seit Oktober 1929). Seit 1931 gehöre ich dem Prüfungsauschuß für die Staatl. Privatmusiklehrer-Prüfung an.

Anschließend an mein praktisches Musikstudium wandte ich mich Ostern 1929 wieder zur Universität, um hier meine musikwissenschaftlichen Studien fortzusetzen.

Es ist mir ein tiefes Bedürfnis, all meinen verehrten Lehrern meine aufrichtige Dankbarkeit auszudrücken; vor allem bin ich Herrn Prof. Schünemann, meinem hochverehrten Lehrer und Direktor, für das große Wohlwollen, seine fördernde Anregung und das Vertrauen, mit dem er meinen Studienwechsel und den Aufbau meiner pädagogischen Tätigkeit unterstützt hat, von ganzem Herzen dankbar. Ebenso tief verbunden fühle ich mich Herrn Professor Schering, unter dessen vielseitiger Förderung und Leitung ich mein musikwissenschaftliches Studium beenden durfte. Den Herren Prof. Johannes Wolff, Prof. Brinckmann, Prof. Dessoir, Geh. Rat Stumpf bin ich ebenfalls zu großem Danke für ihre reichen Anregungen verpflichtet.

Möge diese Dankbarkeit in dem mir anvertrauten Erziehungswerk zu segensreicher Tat werden!